CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

621

marzo 2002

DOSSIER:
Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica

Dominique Viart
La autobiografía en Francia

Charles Wright
Meditación sobre la forma y la medida

Cartas de Argentina y Barcelona

Entrevista con Edgardo Cozarinsky

Notas sobre Francisco Umbral, Manuel Mujica Lainez, Antonio Palacios y Severo Sarduy

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

621 ÍNDICE

DOSSIER
Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica

Coordinador:
JUAN ANTONIO FLORES MARTOS



Concheros mexicanos ante el Sagrario Metropolitano del DF. Foto de Carles Feixa

Bandas o castas neobarrocas en Ciudad de México

Carles Feixa Pampòls

Resumen

El texto supone una reflexión desde el terreno de la antropología de la juventud, sobre una de las macrociudades del planeta, México Distrito Federal. A partir del trabajo de campo con *chavos banda,* se exploran las microculturas y estilos juveniles emergentes en esta ciudad (bandas, «tribus urbanas» o *neocastas*) que reflejan y cuestionan diferentes regiones morales de un complejo y extenso sistema metropolitano –que puede ser etiquetado como barroco–, marcado por experiencias intersticiales, de desorganización y reorganización social.

México defé, ¿una ciudad neobarroca?

> «Ven, déjate caer en la cicatriz lunar de nuestra ciudad, ciudad puñado de alcantarillas, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad dolor inmóvil, ciudad a fuego lento, ciudad con el agua al cuello, ciudad de los nervios negros, ciudad del tianguis sumiso, ciudad perra, ciudad famélica, suntuosa villa, ciudad lepra y cólera hundida, ciudad...» (Carlos Fuentes, *La región más transparente*).

En septiembre de 1990 aterricé por primera vez en la ciudad de México. Desde lo alto, la «cicatriz lunar de nuestra ciudad» emergía del fondo de un valle sin río, situado a más de 2200 metros de altura, en el que se podían divisar los restos de un antiguo sistema lacustre, presidido por dos volcanes majestuosos. Era ya de noche, y las luces de la metrópoli aparecieron de repente en el horizonte, casi sin avisar. La urbe semejaba a un inmenso campo sembrado de luciérnagas. A medida que el avión se acercaba a tierra, las lucecitas se hacían más densas y compactas, cubriendo todo el panorama. De no haber sabido que el aeropuerto fue engullido hace tiempo por el crecimiento metropolitano, habría temido ir a estrellarme en medio de un mar de casas de *concreto*. Esa impresión de inmensidad y desmesura ya no me abandonaría a lo largo de todo el año que duró mi estan-

cia en la gloriosa y afamada Nueva Tenochtitlan. Durante ese tiempo fuimos descubriendo, poco a poco, algunas de las múltiples caras de la megalópolis (que nuestros amigos denominaban «Detritus Funeral», «Chilangolandia», o simplemente «Defé»). Pues en México no hay una sino muchas ciudades: la de los indígenas de Iztapalapa y la de los *güeritos* de San Ángel; la de los mestizos de Naucalpan y la de los judíos de Polanco; la de los ejecutivos de las Lomas y la de los chicleros de Reforma; la de los *chavos fresa* de Insurgentes y la de los *chavos banda* de Neza. Ciudades que sobreponen múltiples espacios y tiempos urbanos. Espacios lujosos (la Zona Rosa) y degradados (las vecindades de Tepito), urbanizados y suburbanos, vernáculos y universales. Espacios y tiempos que a diario se hibridan en el zócalo, esa gran metáfora del orden y del caos urbanos, ese *tianguis* (mercado callejero) alocado y multitudinario, donde los concheros (danzantes de reminiscencias prehispánicas) conviven con rockeros, las *marías* (mujeres indígenas) con *gabachos* (turistas gringos), los pelones (soldados de quinta) con güevones (vagos), prietitos con güeritos, priístas con perredistas, triciclos con Volkswagen, tacos con burgers, quetzacóatl con pepsicóatl.

No hay más que visitar la catedral metropolitana de México, las iglesias de Coyoacán, el monasterio de Tepozotlán, para evocar la magnificencia del arte barroco en la suntuosa villa de la que hablara Carlos Fuentes. El barroco fue sin duda el estilo que mejor favoreció el mestizaje y el sincretismo entre las cosmologías indígenas y las sensibilidades novohispanas. Perdido en la gran ciudad, el arte barroco es hoy pasto de las llamas metropolitanas, pero quizá renace con fuerza en las formas de vida amalgamadas, espontáneas, sincréticas de las bandas juveniles que desde la periferia invaden el centro del DF. Las bandas y castas juveniles neobarrocas que proliferan en esta macrociudad van ocupando silenciosa y ordenadamente el espacio público, tejiendo redes de solidaridad y conflicto, ornamentando esquinas, bardas, calles, plazas y colonias con su presencia inquietante, ofreciendo símbolos abigarrados del esplendor y la decadencia urbanos, produciendo respuestas mestizas, híbridas, equívocas.

El sociólogo portugués José Machado Pais ha sugerido la hipótesis de un resurgimiento de lo barroco en muchos estilos de vida juveniles contemporáneos. En todo arte barroco hay una propensión manifiesta a la apertura. En la música, en la pintura, en la escultura o en la literatura hay una llamada al éxtasis de los sentidos. La desenvuelta apertura de formas se manifiesta mediante el radicalismo de lo inventivo, lo arbitrario, lo no estipulable. El lenguaje barroco se desarrolla, en su urgencia comunicativa o en el estímulo a la flexibilidad de estructuras, en torno a tres vectores prin-

cipales que, actualmente, caracterizan también muchas manifestaciones de las culturas juveniles: lo lúdico, el énfasis visual y lo persuasorio. Estas características son las que llevan a Calabrese a hablar de una era neobarroca. En efecto, en muchos estilos juveniles encontramos un énfasis de lo visual, un juego creativo con las formas, un vértigo de lo lúdico, una identificación persuasoria con símbolos que marcan y distinguen una plenitud existencial. La magnificencia ostentosa de lo ritual, propia del barroco, se encuentra presente en la estilización artística de las culturas juveniles. La estilización misma arrastra el reconocimiento de lo lúdico. Una de las características más relevantes de esta era neobarroca es el ritmo y la repetición que se expresan por la confrontación de diferentes fórmulas repetitivas que van desde la variación de un idéntico a la identidad de varios diferentes. Es lo que pasa con el *rock,* basado en un variar organizado, en un policentrismo, en una irregularidad regulada, en un ritmo frenético, y con el *grafiti,* donde el rebuscamiento de efectos variados contrasta con el esquematismo narrativo de sus contenidos.

El Chopo

«Cuando dos mexicanos se juntan, arman un tianguis». Es el nombre en náhuatl del mercado callejero que, en efecto, es una verdadera institución nacional en México. El trueque, la venta, el comentario, el paseo, son actividades que articulan espacios de convivencia e intercambio, de origen prehispánico, que a través de múltiples formas han pervivido a lo largo de los siglos. El Tianguis Cultural del Chopo es una de las variantes contemporáneas de esta vieja tradición: se trata del mercado creado espontáneamente por coleccionistas de rock y *chavos banda* hacia 1980, que a pesar de diversos cambios de escenario, clausuras, algunas metamorfosis y múltiples *razzias* policiales, ha cristalizado en un espacio creativo y autogestionado que cada sábado congrega a millares de jóvenes en su actual ubicación detrás de la Terminal de Ferrocarriles Buenavista, no muy lejos de la tristemente célebre plaza de las Tres Culturas. Sobre las 12 de la mañana estamos citados en el metro Revolución con Maritza, socióloga peruana que está estudiando el rock mexicano, y que fue quien nos habló por primera vez del Chopo (el acceso a este mundo de iniciados proviene siempre de la información oral). En el camino hacia el tianguis nos vamos juntando con una hilera de *chavos* y *chavas* de aspecto extravagante, que se dirigen al mismo sitio o retornan satisfechos con un disco o un fanzine bajo el brazo. Detrás de la estación de trenes se abre la calle de Aldama, en una

cuadra entre dos calles de nombre simbólico –del Sol y de la Luna–, en la frontera entre dos colonias populares –Buenavista y Guerrero–, cuyos habitantes toleran la invasión semanal de la *chaviza*. De esa calle desangelada, rodeada por fábricas y postes eléctricos que recrean un escenario plenamente suburbano, surge un hormiguero humano tan bullicioso como bien organizado. Múltiples *changarritos* o puestos que ofrecen mercancías diversas en cuatro hileras paralelas que componen dos calles; compradores o curiosos que las recorren en sentido circular; la imagen típica del tianguis azteca. Y sin embargo, se trata de un tianguis bien particular: los colores que predominan son pocos y oscuros (nada del impacto multicolor del resto de mercados ambulantes); las mercancías seleccionadas especiales (no se venden comestibles ni productos comerciales); el fondo musical muy diferente de las habituales rancheras (las múltiples variantes del *rocanrol*); y el público, finalmente, le da al tianguis su sello distintivo (casi todos son jóvenes y la mayoría se visten y comportan en sintonía con el marco en que se mueven).

En este microcosmos nada se deja a la improvisación: los espacios se organizan en función de las «bandas» que los habitan. Antes del mercado propiamente dicho, en la calle de acceso, recostados sobre el muro, los viejos *jipitecas* ofrecen sus artesanías y productos: aretes, joyas, pañuelos, mocasines. Un tanto al margen de la estela *dark* que predomina en el tianguis, se presentan como garantes del espíritu subterráneo de la contracultura, de la autenticidad antimercantil y ecológica, que remiten en su discurso a la identidad prehispánica, a una ética y estética «tribales» que contraponen a la actual sociedad de consumo. Ya dentro del mercado, en la hilera derecha, el colectivo punk se distingue por su indumentaria y por su número. En sus *changarritos*, organizados como un escaparate, ofrecen los objetos, atuendos, insignias y músicas que configuran su mundo; predominan las botas y botines de cuero negro con chapas y puntas metálicas. En la hilera central los *metaleros* –también numerosos– venden sobre todo camisetas, *gadgets* y casetes con música *heavy metal*. En el resto de puestos, menos identificables –*rockers*, *rockabillies*, nuevaoleros, *progres*, neorrománticos, psicodélicos: sólo están excluidos *chavos fresa* y *pijoputos*–, la chaviza puede adquirir fanzines, discos nuevos o usados, posters y fotos, cintas piratas, collares, colgantes, cachuchas, tatuajes, pulseras, vestidos, cinturones, cadenas y todos los elementos y accesorios que alimentan los valores e indumentaria de las diversas tribus urbanas. En torno a las tres hileras –unos 150 changarritos– la numerosa chaviza –más de dos millares de gentes– desfila en forma de noria. *Chavos banda* provenientes de la periferia urbana, *chavas metaleras*, punks enterados de las colonias popu-

lares, viejos rockeros, estudiantes despistados, turistas y *güeritos* curiosos, y pocos, muy pocos que rebasen los treinta años. Algún espontáneo se coloca más allá de los puestos y monta su parada: ofrece discos bajo el brazo, adornos en el suelo, o simplemente propone el trueque. En sintonía con el paisaje, el lenguaje: al extranjero le cuesta entender este idioma que se habla en el Chopo, repleto de giros, argot, entonaciones características. Para dar la vuelta completa a la noria, tardamos una hora y media. Maritza va saludando a amigos y conocidos; curioseamos aquí y allá en busca de una cinta, una revista, un objeto. El ambiente es familiar: la chaviza se reconoce y saluda, en una complicidad renovada cada sábado. Nos dirá más tarde una joven etnóloga francesa que está estudiando este escenario: «Se trata de una microsociedad sabatina. Hay una especie de obligación moral de acudir cada sábado al Chopo. Es casi tan sagrado como acudir a misa». Reinan la paz y la tolerancia absoluta: no hay intermediarios ni extorsionadores como en otros tianguis; nadie se mete con nadie; la droga parece ausente. Sólo se rompe la armonía cuando hace signo de presencia otra banda, la más violenta de todas: se trata de *la tira* (la policía), que anda al acecho en las fronteras del Chopo, acosando a los chavos de pinta extraña, apresando a los que beben sus chelas en la acera, extorsionándolos para sacar una *mordida*, y señalando con su presencia los límites de la precaria libertad del tianguis (sólo extraordináriamente su «guerrilla» se hace «guerra», cuando con cualquier excusa se organiza una *razzia*). Nos sentamos en un bar para descansar y recuperarnos del fuerte calor. Casi sin darnos cuenta, vemos cómo la *tira* sube a un chavo en la furgoneta, sin que nadie mueva un dedo.

«El Chopo es un foco de infección en esta ciudad». Son palabras de Baco, un *chavo punk* de Ciudad Nezahualcóyotl que constituye uno de los personajes más característicos del mercado. Baco –también conocido como «el Alien»– acostumbra a plantarse en una esquina; a veces vende alguna mercancía, pero la mayor parte de las ocasiones se dedica a *cotorrear* (extraña palabra, que significa a la vez hacer de todo y no hacer nada). Allí lo encontramos, hablando con otros *chavos banda*, con su pantalón tejano hecho trizas, su chamarra negra y un original «amuleto» hecho con imperdibles y hojas de afeitar. Nos saludamos según el ritual banda (estrechando las manos en dos tiempos: primero con el dedo gordo y después con todos los dedos). Su primera pregunta es directa: «¿En Cataluña también sois partidarios de la independencia?». Que un chavo del suburbio proletario inquiera sobre la identidad diferencial de nuestro país es algo que refleja el carácter transnacional de la circulación cultural en las bandas: buen conocedor de la música punk vasca, y de las tendencias europeas del rock, a través del

sonido se ensancha su visión del mundo. Tras platicar un rato sobre Cataluña y la música, le expongo mi deseo de reconstruir la historia de los «Mierdas Punks», una legendaria banda de Neza de la cual él forma parte.

Baco, el Alien

«Nací el 21 de febrero de 1967, en el Distrito Federal. Mi jefe es de descendencia norteña y mi jefa es hidalguense. Ellos fueron rebeldes sin causa en su época, cuando eran jovenazos: andaban de cadena, las faldas esas de olanes de los 50, rocanroleros al estilo de James Dean, Elvis Presley, Gene Vincent, o aquí en México lo que fueron los Camisas Negras. Digamos que cuando empezó en los cuarentas a crecer la ciudad de México, había mucha zona en construcción en toda la ciudad, pues se convirtió en zona obrera: gentes que se dedicaban a la albañilería en gran escala, porque estaban haciendo los grandes edificios de aquí, carpinteros, gente que iba a las fábricas, maquiladoras –en realidad no hay fábricas sino maquiladoras, puros lugares de ensamble–, tractoreros, transportistas, operadores de diesel, trascabos. Entonces mucha gente del campo se acumulaba a las orillas de la ciudad, porque ya no había cabida dentro, ya estaba todo saturado en el centro. Y se formaron lo que se dijo hasta 1980 «cinturones de miseria» o «ciudades perdidas». Y la gente de campo tomando actitudes de ciudad, como obreros o como mozos o como subempleados, boleando botas, dando brillo, los morritos robando comida, metiéndose a los restaurantes a comer de a gratis y salir huyendo. Por lo que vinieron mis jefes a Neza fue por lo de la masacre del 68, creo que tuvo mucho que ver. Porque ellos viviendo ahí en la Victoria de las Democracias, toda la ciudad estaba cercada, toda se puso en desmadre, en emergencia, un relajo, ¡y sí se sabía de estudiantes muertos! Ellos se vinieron para acá a finales del 68, al mismo tiempo de las Olimpiadas. Sí, yo creo que eso influyó mucho. Y es que la bronca era que ellos eran jóvenes, y en ese tiempo ser joven era un delito. Cuando tenía 12 años empecé a rocanrolear. Al Chopo llegué porque me platicaron que existía un tianguis de puros rocanroleros: «¡Pus a ver si es cierto!». Que me aviento una caminada, y la primera semana que fue un sábado, no llegué, no le atiné. A la otra semana voy con mi hermano el que me sigue y me encuentro a un rocanrol: «Cámara, pus es por acá». Es cuando el tianguis estaba afuera del museo del Chopo, de ahí le viene el nombre. Llegamos al tianguis, todo el mundo intercambiaba discos y casetes, era puro trueque por lo regular: «Si quieres te lo cambio» «Bueno está bien». Y pas. Era todo el espíritu del tianguis, nada de lucro, era exclusivamente inter-

cambio. ¡Chingón! Llego a mi casa con el disco nuevo. Ya luego me iba al Chopo cada sábado, todo jipioso, me llevaba mis mocasines de gamuza, mi pantalón de mezclilla todo rotote, y ropa lijerita, incluso playeritas tejidas como guatemaltecas, y mi pelo bien largo, mi boina del Che. Me iba caminando y me salía por el terreno de los Adanes (otra banda del barrio), salía a la López para tomar un camión que me llevara al metro Pantitlán, de ahí ya me iba yo al metro Revolución, y de ahí me movía al tianguis del Chopo ya caminando. Yo llevaba un bonche de discos, se me quedaba viendo un tipo: «¿Qué, cambias discos?» «Pues sí» «Vamos a ver qué tienes de interesante... Bueno escoge este disco importado y yo me quedo con dos de los tuyos» «¡Cámara!». Ya hacíamos un cambalache. Luego llegaba otro tipo: «¿No te gusta el Black Oak Arcansas?» «Sí, pinche grupo, está chingón» «Mira, ten, te lo regalo». Y vendí mucho tiempo en el tianguis, como hasta el 84 tuve mi puesto. Ponía mi bonche de discos y namás pasaban y preguntaban: «¿Cambias?» «Cambio y vendo, lo que tú quieras». También grababa cintas, hacía mis primeras portadas. Paralelo a todo eso, por mi cuadra pasaban unos chavos a vender el agua electropura. Y en una ocasión que me los topo camino del Chopo: «¿Qué, eres vieja o eres güey?». Que me volteo: «Soy güey ¿por qué?» «No, es que con esas mechas largas... Eres jipi ¿verdad?». Me impresioné, me quedé medio menso. En ese medio año todo fueron impresiones. Eran unos pinches punks: el pelo parado, erizo así, cortito, bien Pistols, y aquí unas entradotas en la sien, y las botísimas de negro, los pantalones engrasadísimos, pegadísimos, y siempre de negro, de negro. Ya que me les acerco y que los saludo. Eran el Texas y el Nueva Ola: «Nosotros somos de los Mierdas Punks. Ahorita andamos reclutando gente. Vénte con nosotros. Aquí no hay pedo, el que venga es bien recibido. Es más, allí te enseñamos a vestirte...» Me despedí de ellos y ya le empecé a poner más atención y ya los veía más seguido. Pasó el tiempo, una vez que encuentro al Texas, llega en su bicicleta con una nena, tenía unos lentes negros, bien Rotten, hablando con la comida en la boca, y al tiempo que hablaba escupía todo, haciendo cochinadas: «Te presento a mi puta», y la manoseaba toda, y la morra bien espantada, bien sacada de onda, yo creo que era la primera vez que ese güey la sacaba y ya decía que era su puta, apenas me la iba a convertir. Con el tiempo tenía su morra, la Punk que le decían, una morra bien aferrada, bien ley con la banda. Incluso empecé a ver pintas de los Mierdas Punks en Neza, cuando la palabra punk era extraña en todo el lugar, y se veía bien apantallante. Hasta ese momento ninguna banda escribía leperadas: decían que eran la ley, su territorio, o un poema jipi pintado por ahí, o hongos, la onda del grafiti rocanrol, guitarras o güeyes greñudos. Y de repente empiezan a ver punks dibu-

jados en las paredes, o Mierdas Punks, y mucha gente se sacó de pedo con ellos. Luego luego le digo al Illy: «Qué transa, conocí a unos punks, y que los Mierdas» «¡Uau, la chingada, yo he visto reportajes en los periódicos!». Ya eran reportados, pues las primeras tocadas... Sabía de la anarquía, y que los punks se portaban como Iggy Pop y su pinche madre. Pero nunca había visto un pinche punk de a de veras. Luego ya me fie más al rol, hasta finales del 83, principios del 84, cuando ya me metí de lleno a ser punkoso, porque la verdad a esa edad nadie está definido completamente. Entonces yo andaba a la búsqueda. El punk estaba entrando en el Distrito Federal por la onda masiva: estaba entrando por la Zona Rosa y por barrios como la San Felipe, Neza, Tlane... En México empezó a entrar por Tijuana. Ya había grupos *new wave*, punkosos... Eran los primeros punks, pon tú que pequeñoburgueses, eran gente que se iba a Europa, al gabacho, estaban un tiempo en España y regresaban, eran gente de billete, pero venían aquí con la onda desinteresada de estar con la banda, bien leña. Ya me hablaron que más que el vestido y la tocada y todo eso, tenía que convertirse en una forma de vida, los jipis eran eso, y posteriormente se adaptó ya para lo punk. Y yo intentaba comportarme siempre así, natural. Aunque al principio me sacaba de onda, me llegaba a cohibir, o me pesaba la facha, como que no me apetecía salir de la casa. Primero vestía como los jipis: pantalones de mezclilla rotos, de sioux o apache, pulseras, collares, motivos de la naturaleza. Cuando empecé a ir punk empecé a combinar esa facha con cadenas y seguros y candados, y me veía yo híbrido, ya ni me convencía yo. Quién sabe cómo le pusieron nombre a la banda. Circulan varias leyendas. El Texas, que dice que fue de los que iniciaron la banda, dice que le pusieron así porque había un morrito de seis o siete años, que se les pegaba mucho, que le decían el Mierda, y de ahí que los Mierdas, los Mierdas. Otros güeyes dicen que todos estaban diciendo: «¿Cómo le ponemos a la banda?» Estaban que los Vomitados, que los Gargajos, que los Gallos (por las crestas), que a lo último salió Mierdas Punks, y que a todos les gustó y se quedó así. Otros dicen que porque iban a los tiraderos de basura a buscar ropa vieja y cadenas y iban bien fachosotes. Otros dicen que les empezaron a decir así de otras bandas. Y quién sabe... Cuando se formaron los Mierdas, se juntaban en los Reyes-la Paz, que es un municipio que está al final de Neza. Cuando empezaban, la primera generación, eran doce güeys, punks que nadie se les acercaba porque les tenían terror, bien agresivos, maquillados de la cara, con seguros, el pelo recortado (los Mierdas nunca se raparon a pelo, sino que eran pelo corto). Por aquel entonces eran todos bien *Vicious*, bien autodestructivos, bien tirados a la onda de cortarse y droga y autodestrucción. Era el juego de la autodestrucción. Había un com-

padre que le decían el Lorito que se aventaba contra las paredes y se descalabraba él solo, iba chorreando, gritando que la maldición de *Sid Vicious*. El rol de ese tiempo era tal vez de competencia: a ver qué bandas eran más fachosas, más destructivas. No era tanto exhibicionista sino de convicción: si la sociedad me quiere destruir, no le voy a dar gusto, hasta yo mismo me destruyo. Y pas, se cortaban. Era una acción bien congruente para el contexto: me autodestruyo con las drogas, cortándome, aventándome pastas...»

El Carrusel

Neza York es una inmensa ciudad-dormitorio que a pesar de tener apenas 30 años de vida, rebasa los tres millones de habitantes: la tercera urbe del país, tras México y Guadalajara. Aunque no forma parte del Distrito Federal, sino del Estado de México, Neza está integrada en la gran metrópoli, cuyas márgenes fueron poblando los «paracaidistas», colonos ilegales provenientes de las zonas rurales del país. Construida sobre la llanura salitrosa del oriente del valle de México, sobre el antiguo lago de Texcoco recientemente desecado, la ciudad recibió el nombre del rey-poeta de Texcoco, célebre monarca de una de las ciudades de la triple alianza encabezada por los mexicas. Hacia los años 60 los fraccionadores hicieron su agosto vendiendo porciones de un antiguo territorio lacustre convertido en yermo, sin luz, agua ni los servicios mínimos, gracias a la complicidad de un poder corrupto. Sin ningún control, el arrabal creció anárquicamente con pobladores de las superpobladas «vecindades» del DF descritas por Oscar Lewis, y sobre todo por millares de emigrantes de todos los extremos del país que buscaban la tierra prometida en el apéndice de la gran Tenochtitlan, como reflejan los nombres que los primeros pobladores dieron a las nacientes colonias: Manantiales, Aurora, la Perla, Maravillas, Loma Bonita, Las Flores, El Vergel, La Esperanza... El edén prometido pronto se trocó en infierno, cuando los pobladores comprobaron las dificultades para sobrevivir en la gran urbe: «Muchos al poco de venir se arrepintieron, pero ya no podían volver a su pueblo de origen». Pues Neza no dispone de casi ninguno de los servicios que caracterizan a una gran ciudad: los lugares de reunión social son escasos; apenas hay 8 teléfonos públicos, dos oficinas de correo, una librería, dos bancos, un puesto de Cruz Roja, tres gasolineras; pero no hay parques, ni bibliotecas, ni hoteles, ni teatros, ni diario local, ni... ¡cementerio! Todos los ingredientes para convertirse en una «ciudad sin ley», hostil y violenta. Esta es la fama que se ha ganado. Cuando les digo que voy a Neza, nuestros parientes y amigos clasemedieros se echan las manos a la

cabeza: «¡No sabéis dónde os metéis! ¡Seguro que os atracan! ¡De allí nadie sale vivo!».

Pantitlán es una inmensa terminal donde se juntan tres líneas de metro y múltiples paradas de camiones y combis: «Apenas hay transporte interno en Neza; casi todos conducen al DF». Pasadizos, escaleras, vendedores ambulantes que gritan su mercancía con la clásica cantilena, un verdadero espectáculo. Baco y su compañera Sara nos han venido a esperar. Tomamos un «chimeco», un destartalado y supercontaminante autobús de los que sólo quedan en la periferia urbana (en el centro predominan los camiones modernos). Baco duda del origen del nombre: o viene de «chimenea» (por el humo que expulsa) o bien es la inversión de «mexica», para legitimar su carácter de patrimonio nacional. No pagamos: «A los bandoleros nos perdonan o nos cobran menos». Nos dirigimos por la avenida Pantitlán hacia la calle Tlalpan, donde vive una pareja que está promoviendo «TVneza», un intento de video comunitario y alternativo. El paisaje es grisáceo: un mar de casas de una planta a tocho limpio, sin pintar, techos de uralita, calles cimentadas no hace mucho (todavía quedan muchas de tierra), avenidas longitudinales sin ningún árbol, ni zona verde, ni plaza que rompan la monotonía de la periferia urbana: «A los chavos sólo les queda ir a la esquina y juntarse en bandas». Paisaje físico y paisaje humano se alimentan mutuamente. Con Baco nos dirigimos a casa de un compadre suyo, miembro también de los Mierdas Punks. Por el camino, en medio del ruido y el tráfico de la destartalada avenida, con una zanja en medio donde se descomponen perros muertos, me va exponiendo su visión del mundo. Rafa «punk» vive con su familia en la calle Margaritas, colonia el Palmar. Rafa nos invita a pasar a su habitación, cubierta de posters y con una batería en el suelo. El muchacho, de unos 24 años, tiene todavía el pelo teñido de un color rojizo, y acaba de llegar del Centro Cultural Municipal, donde da unas clases de danza moderna, profesión a la cual se quiere dedicar. Me siento en el sofá mientras ellos se recuestan en la cama. Estoy a punto de asentar mis posaderas sobre los excrementos todavía húmedos del perro de la casa, que a nadie extraña ver sobre el sofá. La mierda física debe ser una metáfora del nombre de la banda.

Tras una hora de plática, iniciamos el camino hacia el Carrusel, desandando en camión el trayecto por la avenida Chimalhuacán. El Carrusel es un local de hormigón que durante el día es utilizado como «kinder» o guardería infantil y que de ocho a diez de la noche, diariamente, se convierte en una discoteca improvisada para los chavos del barrio. Sobre la fachada está pintado el emblema del PRI; el local parece depender indirectamente de una organización local del partido. Frente a la puerta, la calle –sin pavi-

mentar– está llena de corrillos de chavos y chavas cotorreando, esperando a la banda o juntando el dinero para poder entrar. El boleto vale 2000 pesos. Entre la chaviza predominan los punks y los metaleros: no en vano los jueves ponen su música. Baco y Rafa me van presentando a la banda como un «valedor». Simpatizo con alguno de sus miembros: un muchacho pelón muy cariñoso que vivió en Tijuana y pasó de «mojado» a los Estados Unidos (le llaman «el Nene» por faltarle un diente); una chava muy modosita que acaba de entrar en la banda; un chavo muy bien vestido, líder de los Rotos –otra banda punk de Neza–, que toca en un conjunto de *hard core*, milita en el anarquismo, se conoce todos los grupos españoles, y tiene muchas ganas de venir a Barcelona. Tras colectar el dinero –solidariamente entre todos –quien más tiene pone más– entramos en el Carrusel. «Hoy no es el mejor día», dice Baco. Pero el ambiente es impactante. El ruido ensordecedor de *heavy metal* es el único adorno en un escenario de hormigón; el edificio está a medio construir, y la parte central –donde se baila– no está cubierta. Hay corros de gente tomando cerveza o hablando. En la zona de baile, los metaleros giran frenéticamente en torno al *slam*, con los brazos moviéndose de forma violenta. Los *punks* silban para señalar su descontento: ya tienen suficiente *heavy*. Cuando cambia la música, cambian los danzantes; ahora son una multitud de *punks* –unos pocos con crestas, la mayoría con chamarras negras y pantalones rotos– los que giran en torno al *slam* –la forma de baile *punk*–, construyendo un círculo perfecto en movimiento. Predominan los chavos, pero se ven también muchos rostros femeninos, como el de la «güera», una conocida *punk* de Neza. Baco sale para acompañar a Sara a su casa, y me deja en compañía del «pelón». A eso de las diez se acaba la sesión. En la oscuridad del gran suburbio, obreros y subproletarios se aprestan a reparar su cansancio con el sueño, mientras un pesero me devuelve a los rumbos del centro urbano, al lugar donde la ciudad recupera su nombre.

Sara

«Las ideas también cambian con el ambiente. No es lo mismo vivir en el Estado, en una pequeña colonia, a vivir en el Distrito. Porque, por ejemplo, tú sales aquí y ves a niños jugando, el ambiente que te rodea es la señora de los tamales de la esquina o el señor de los tacos que se pone en la noche o la pequeña mueblería que está ahí o la verdulería que está allá, la tortillería y los perros que pasan en la calle. Ese es tu ambiente, en el Distrito no. Ellos salen, ven aparadores, ven a gente extranjera paseándose por aquí,

por allá, ven bares lujosos, hoteles. O sea, el ambiente transforma totalmente las ideas, la gente. No es lo mismo deprimirte aquí que deprimirte en el Distrito. Ver el asfalto adonde van miles de coches, gente para aquí y para allá. Todo ese ritmo de vida te hace pensar en otras cosas. Aparentemente no tiene nada que ver, pero es muy importante el ambiente que te rodea, la gente, las casas que ves. Allá no puedes ver una pinta como aquí, insignias punks «quién sabe qué banda» o «la banda de los locos»... Eso es lo que hace cambiar las ideas. La relación más directa siempre la he tenido con puros chavos banda, porque en realidad no puedo convivir con gente diferente. ¡Sería imposible! Es lo que te digo, el ambiente de aquí es diferente al del Distrito o incluso aquí hay chavos que les gusta que el house, que el rap, que el pop, disco y equis. Pues yo no me llevo para nada con ellos, para nada, para nada. En la primaria no había mucha gente que le gustara el rock, pero sí a unas chavas. Para entonces ya se comentaba mucho de una banda que le decían los Pañales, que era la más temida de aquí de la colonia, según: «¡No, que los Pañales hicieron esto, hicieron lo otro!»... Y así. Eran muchos los chavos que se juntaban. Eran unos 150 chavos yo creo de los que se juntaban con los Pañales. Y muchos vivían juntos, para entonces. Yo iba en quinto de primaria cuando empecé a escuchar de ellos. Ya en sexto, entraron unas chavas que eran de los Pañales y ya me juntaba con ellas y empezamos a cotorrear, pero poquito. Como yo casi no salía... Ya después empecé a tener otras inquietudes. Me acuerdo que en la escuela se ponían a caminar sobre toda la barda dos chavillos con el pelo pintado, uno de güero y otro de pelirrojo, lo que eran los rockers antes. Y a mí me gustaba el chavillo de pelirrojo ¿no? Yo dije: «No, pues yo los tengo que conocer». Y pues sí, dicho y hecho. Un día estábamos en una fiesta aquí, junto a mi casa, y llegaron ellos y uno de ellos me sacó a bailar. Entonces la canción que estaba pegando mucho era la del «Surf del pájaro», era una punk. Estaba Raúl, un chavillo que yo conocía y le digo: «Oye Raúl, ¡preséntame!» «No, pues uno se llama Toño y al otro le dicen Panqué». Ya cada quien se apartó y comencé a andar con el Alien. Lo conocí en una tocada, en un teatro que está al aire libre». Ya le había visto, cuando le veía en el Carrusel nos saludábamos y ya le empecé a hablar más y más. Como nos veíamos más frecuente en las tocadas, empezó a venir a mi casa. Una vez me operaron del corazón, de un soplo, y le dije al Aleluyo que le dijera al Alien que viniera. Sí vino y después venía más seguido a mi casa. Nos empezamos a conocer más hasta que nos hicimos novios. Anduvimos un tiempo cotorreando. Nos fuimos a Veracruz, nos íbamos a la tocada, que al Chopo, al Molino... Después terminamos, pero hasta la fecha seguimos siendo buenos amigos. Él siempre anduvo solo y yo también. Sí

tenía novios un mes y me aburría, se me hace estúpido alguien que te ve a diario y nomás hola y abrazos. Con Alien era diferente, porque con él teníamos siempre de qué hablar. O luego le llegábamos a encuentros de revistas, a foros, a grabar música, al Chopo, a conciertos, a su casa: «No, pues saca un libro». Sacábamos un libro y empezábamos a discutirlo. Hubo un tiempo que anduvimos de vagos todo el día. Fueron muchos cotorreos con él: que si nos agarraba la tira, que si ya no tenemos qué comer, nos quedábamos sin dinero, que vamos a grabar para vender casetes. Pero nunca logramos tener ganancias, todo fueron pérdidas. En ese trayecto ¡la policía cómo era! Siempre encima. Una ocasión la policía, dos ocasiones los judiciales, que es más difícil con ellos, está más canijo. Anduvimos en la calle, mes y medio o dos meses. Vivía en mi casa pero salía con el pretexto de que trabajaba en el centro, pero me iba con él. Y allí andábamos cotorreando para allá y para acá, bien movidos. Y era un relajo porque luego no teníamos qué comer y ¡ay no! era horrible, en serio. ¡Qué hambre! Luego cuando teníamos dinero, que estábamos rallados, nos comprábamos un pollo rostizado y nos sentábamos en la banqueta a comer. Luego íbamos a su casa y comíamos lo que hubiera o lo que comprábamos, porque en su casa todos son muy aparte, él convive muy poco con su familia. Y si ya después de ahí... Yo creo que extrañé la escuela tal vez. Eso fue lo que pasó. Fue cuando terminamos. Se me hizo monótono, quería ya estudiar. Y fue cuando entré al curso de periodismo. Ya para entonces no era nada, bueno, era mi amigo. Y hasta todos me preguntaban: «Qué onda ¿y el Alien?» «No, pues ya tronamos» «¿Pues cómo puede ser, si se ve que se llevaban muy bien? ¡Nunca vimos que se llevara tan bien con una morra!». Y hasta la fecha nos llevamos muy bien. Y él me sigue queriendo mucho todavía, pero pues ya es otro rollo. Yo me siento como que no tengo tiempo.»

Las Águilas

Hoy, domingo, estamos invitados a comer a casa de Pablo, el Podrido, otro antiguo componente de los Mierdas Punks. Quiere que conozcamos a Geli, su mujer, y a su bebé. Pablo vive en la colonia Las Águilas, una zona bastante alejada de Neza. Pasamos casi una hora en el camión que nos conduce a su rumbo desde el metro, sorteando la avenida Pantitlán. Es un domingo de bochorno y llegamos a su casa rendidos. La joven pareja vive en una recámara adosada a la casa de la madre de Pablo, una señora viuda que se conserva la mar de bien. En la entrada un tronco de madera «donde se sientan los borrachos». En el patio interior algunas plantas, el fregadero,

la ropa extendida y las guirnaldas descoloridas de la fiesta de los quince años que una de las hermanas de Pablo celebró antes de Navidad. Geli, la mujer de nuestro amigo, es una muchacha muy linda, de unos 24 años, que nos recibe con simpatía. Tras enseñarnos al bebé nos prepara una agüita de mango muy refrescante. La estancia es sencilla, hace pocas semanas que Pablo acabó de instalar la cubierta de uralita y apenas la están pintando y arreglando: una pequeña cama de matrimonio, una estufa (cocina), unas estanterías con utensilios de cocina y botes de alimentos, una mesa para preparar la comida –donde más tarde compartiremos los alimentos–, un armario bajo, sobre el que reposa una televisión pequeña y el video que han pedido prestado para mostrarnos algunas cintas. Las paredes están adornadas con posters de La Polla Records, y con *collages punks* hechos por Pablo. En una esquina unas fotos con el bebé en brazos delante de una barda con pintas.

Después de la comida (unos taquitos de filete de res con nopales) salimos para hacer un recorrido por el barrio. No podíamos tener mejor guía. El Podrido nos va enseñando las calles, las bardas, los puestos, presentando a la gente. El impacto visual más inmediato son las pintas. Todo el territorio es de hecho una gran pinta: cada barda libre (que son la mayoría) está marcada por una inscripción, en general el nombre de la banda que domina el sector: Mierdas Punk, Vagos, Chicos, Diablillos.... O también por nombres concretos, apodos de componentes de las bandas (el Podrido aparece en varias pintas). Donde hay más pintas es en la barda que rodea la escuela secundaria: «Aquí vienen todas las bandas y quieren demostrar que existen». Como fondo de calles desoladas, algunas sin asfaltar, con basura acumulada en algunas esquinas, las pintas aparecen en perfecta simbiosis con el ecosistema. Tomamos varias fotos del panorama. Otra de las impresiones visuales son las cruces en las calles, cuya existencia ya me había relatado Pablo en la entrevista. Se trata de señales que recuerdan a chavos que fueron asesinados en las esquinas, por batallas entre bandas, atracos o disparos de la policía. Las más impresionantes son un par que están en una calle donde mataron a dos «morritos» de los Diablillos, rodeadas de unos botes metálicos con flores marchitas: «A esa banda ya le han matado a tres de sus miembros». En la esquina encontramos a dos jóvenes «diablillos» y nos ponemos a cotorrear. Ayer sábado por la noche hubo una bronca entre una banda del barrio y otra de otro sector, en una tocada que había en una calle («Cada sábado por la noche esto se llena de fiestas, la gente va muy tomada y siempre acaba en broncas»). Un chavo acabó en el hospital. Hay temor de venganzas. Los chavos nos preguntan por el rock español, y se dejan retratar frente a la barda que marca su territorio. Más tarde llega un

tercer componente de la banda, con su playera de malla, todo negro. Viene de talonear en un puesto de nieves (helados). En la esquina, recostados sobre la pared, la banda va agregándose en la calma del domingo tarde, tras la tormenta del sábado noche. Pablo nos enseña como una reliquia su viejo vestuario: una chamarra de mezclilla agujereada, toda llena de inscripciones y dibujos punks; sus playeras de los Sex Pistols y otros grupos punks; también una máscara que utilizaba cuando hacía lucha libre en una arena del barrio: «Aquí en el México hay mucha afición. En Neza hay varias arenas. Hoy domingo están abiertas. Un tiempo me dediqué: me sacaba mis dineros extras». Con la máscara puesta parece un *clown*. Pero ¿acaso vestirse de *punk* no es también en cierta manera disfrazarse de payaso, reírse del mundo mediante la sátira negra? Se hace de noche en Neza y decidimos retornar al defé.

Pablo, el Podrido

«Al principio la banda era muy broncuda, pero con el tiempo como que ya agarró otra terapia. En el 85 yo trabajaba de pintor. Estuve cuando empezó a temblar, en el terremoto. Ahí también me di cuenta de muchas cosas. No todos los que murieron se fueron a la fosa común: los ricos estaban en ataúdes y los pobres en fosas comunes. Los mismos que administraron la Ayuda a los Damnificados se agandallaron con las cosas buenas. Estuvimos con una brigada de rescate levantando casas que se cayeron, yendo a pedir ayuda a las fábricas, farmacias. Vimos el desmadre del centro: todas las casas caídas y los granaderos como aves de rapiña sacando las cosas de valor. La banda también se organizó para ayudar a los damnificados y a los pobres. Hicimos tocadas de solidaridad para juntar víveres, ropa, medicina, comida. Pero muchas tocadas fueron suspendidas, decían que la solidaridad era sólo del gobierno. En ese mismo año hubo mucha razzia, mucha policía se agandallaba con la banda. Bajó mucha gente, pura banda. Llegaba con frijoles, ropa rota, también somos solidarios entre nosotros. Después del terremoto casi toda la banda le entró a la macuarreada para levantar edificios, pintar, toda la banda de Neza se venía al Distrito a trabajar. En ese tiempo ya había llegado algo de noticias de España: de Eskorbuto, de la Polla Records. Luego llegó el movimiento *hardcore punk*, con pensamientos más positivos. Y de la onda pacifista, grupos de Inglaterra: no guerras, no armas. También llegaron noticias de un grupo de Tijuana que se llamaba Solución Mortal. Ese grupo traía otras influencias: era el reverso del *punk* autodestructivo. Hacia el 85 empezó a cambiar nuestra mentalidad,

empezamos a oír grupos mexicanos (Histeria, Defectuosos, Virginidad Sacudida), que hablaban ya así como de salvación para uno mismo. Como que trataba de decir que no agarráramos sólo el desmadre, sino que lucháramos ya. O ya empezaban a haber letras más apocalípticas como las del Vómito Social. Me empezaron a mandar fanzines de España y de Colombia, más conscientes, lo sentíamos así porque estábamos viviendo lo mismo. Íbamos al Chopo y empezaban a llegar noticias. El Eskorbuto y la Polla en sus letras hablaban más de la realidad, como que la realidad de allá de España se parecía a la realidad de acá. Porque había una canción de Eskorbuto que decía: «El partido que gobierna este país...». ¡Se nos imaginaba al PRI, el partido que siempre ha gobernado y gobernará hasta que uno se muera o más! O de la Polla Records «*Punks* de postal», que ya empezaban a salir muchos chavos *punks* de moda, nada más por el desmadre, y no agarraban todo lo serio. No sé si los chavos de España estaban sintiendo lo mismo de la crisis. Luego luego los Mierdas Punks se dedicaron a hacer trabajos más creativos, ya no dedicarse a la droga, ni a la violencia. Los líderes del sector se iban quedando en el rollo: hacer música, fanzines, conciencia. Surgieron las Bandas Unidas de Neza, para acabar con las peleas entre bandas: «La neta todos somos iguales, ¿por qué nos vamos a madrear?». Herejía tienen una rola que dice: «Violencia trae violencia/ no los trates de imitar». Lo que más pegó fue la música. Te voy a decir los nombres de todos los grupos que han ido haciendo historia en el movimiento punk de Neza. En primer término tenemos a los Dementes Punks, que lo integraban el Rafa, el Robot, el Cara, de los Mierdas de antaño. Los Negativos que eran los tres hermanos cósmicos: el Costras, el Nueva Ola y el Abuelo, luego se llamaron Generación X. Y luego un grupo que formó el ET que se llamaba los Cruising Dolls, los Rotos, los Vicious, Cosa Loca, Acrata, Vómito Nuclear, Afasia, Arteria, Herejía, Gérmenes Podridos, Fosa Aséptica, Cráneo Viejo, Degeneración, Colectivo Caótico, y los que llegaban a palomear con nombres desconocidos. En el 86 conocí al Alien y formamos un grupo. Nos pusimos «Gérmenes y el Podrido», por el apodo mío. Ensayábamos con botes de basura y una guitarra de madera rota y vieja. En esos tiempos el *punk* era novedad y nosotros íbamos bien fachosos. Incluso tocamos en un festival de rock del PMT, un pinche partido que después fue al PRD, con grupos como el Tri, el Rebelde Punk, un grupo de Neza que se llamaba Ácrata, que fue de los pioneros del *punk-rock*. Yo estaba en la batería. Nuestra primera letra era una canción que se llamaba «Tuve un amor»: «Las flores son negras/ ¿que acaso no lo ves?». Empezábamos a fusilar a los Sex Pistols, pero con letras en español: «Dios salve al gobierno/ Él no es humano/ No hay futuro/ para el sueño mexicano/ No hay

futuro/ para mí». También fuimos a Santa Fe a tocar con un grupo de chavas que se llamaba Virginidad Sacudida. Estaba la Zappa, que luego tocó con Secta Suicida. Todo era nuevo en ese tiempo. Se nos acercaron muchos periodistas que querían grabar casetes con nosotros. Pero no queríamos caer en el comercialismo. Luego hicimos otro grupo que se llamó Fosa Aséptica, con el Pingüino, el Zombi y una muchacha que le decíamos la Flaca, que era la vocalista. Traíamos una canción que se llamaba «Violación», contra los agentes judiciales que violaban a las chavas. Luego tronó Fosa Aséptica y empezamos con los fanzines. Y hasta ahorita que estamos tratando de formar otro grupo que se llama Mentes Muertas. Sí hemos sacado buenas rolas, que hablan de la realidad, de lo que nos afecta: el barrio, la policía, lo mal que está el sueldo mínimo de los obreros. Queremos quedar bien subterráneos, trabajar en el barrio, donde llevar la lucha, en la propia comunidad.»



Fantasía de carnaval. Veracruz. Foto: Juan Antonio Martos

Escenas pintorescas y siluetas urbanas de Colombia

Sergio Ramírez Lanus

> «Lo que aparece en forma libre y desenvuelta en el quehacer de estos mensajeros es, en forma más pesada y oscura, la ley de todo este mundo de criaturas. Ninguna tiene puesto fijo ni contornos claros e inconfundibles; ninguna se encuentra en otra situación que no sea la de subir o caer; ninguna que no pueda sustituir a su amigo o a su vecino; ninguna que no haya cumplido su edad y que sin embargo no sea aún inmadura; ninguna que no se encuentre lo suficientemente exhausta y empero al comienzo de una larga duración».
>
> Walter Benjamin, *Franz Kafka: en el décimo aniversario de su muerte*

Acelerado, autómata, completamente guiado por un programa de gestos rutinarios, abordo un bus de tamaño mediano para ir a la universidad. Llama mi atención el que la mayor parte de los pasajeros sean estudiantes con evidente solvencia económica. (Aunque yo me dirijo a una universidad estatal, ésta queda en el camino de los campus más exclusivos de la ciudad.) Al tomar asiento, me relajo de la tensión que siempre acompaña mi espera del transporte. Se sube una niña que vende dulces. De repente, una señora comienza a hablar en voz muy alta, refiriéndose en términos soeces al padre de la niña, un irresponsable que en lugar de trabajar obliga a ésta a vender esos caramelos. La señora entona una larga retahíla que hace ruborizar a la niña. Los estudiantes, impertérritos. El chofer comenta con su acompañante acerca del dilema de hacer trabajar a un niño o hacerlo pasar hambre. La niña se apea. La señora todavía no se calma. Al rato desciende las escaleras del bus.

En otra ocasión, el discurso entonado por un hombre que vende dulces en idénticas circunstancias tiene un tono exigente. Y cuando uno de los pasajeros no se digna tocar el dulce que se le ha colocado entre las piernas para devolverlo al vendedor, éste amenaza con agredirlo físicamente y lo agrede verbalmente. Al final no ocurre nada grave. Se trata de una leve amenaza a la normalidad de un mundo de apariencias como el que ocupa o recorre el bus: las pintas y la juventud de los estudiantes, sus audífonos,

cinturones, cortes de cabello, *jeans*, aretes, maletas; las vistas y sonidos de las calles y del parque automotor a la hora de su máximo tráfico/exhibición; el murmullo de las conversaciones que tocan el tema del mundo universitario. Todo ello súbitamente detenido, suspendido por una explosiva interrupción, «escena original» (M. Berman dixit) de la modernidad o pintoresca aspereza de un rudo e intruso mundo colombiano que desafía la frialdad del espacio ocupado por atuendos y sutilezas propios del valor intangible de la mercancía. Un campesino le grita al mundo yerto de vidriosas apariencias, una sonora voz femenina increpa al padre ausente de una niña del tugurio.

La cosa también se podría relatar desde otro ángulo: el de la cosmética del vestuario de los estudiantes, maniquíes del emblema de la juventud contemporánea. Ya que lo pintoresco puede responder a la denominación de «sublimidad microscópica»[1] el mundo de pasajeros estudiantiles del bus puede corresponder –tanto como el de los andrajosos intrusos– a esta expresión miniaturizada, adornada y edulcorada de lo sublime, a una sublimidad accesible, gentil y débil, más confortable (pintoresca) que terrorífica (sublime). Y las metáforas bélicas asociadas a lo pintoresco, de «súbitas emboscadas antes que de ataques frontales»[2] las encontraríamos entonces en el vestuario estudiantil en tanto mortificación inorgánica de la carne: el cinturón lacrado de púas como una armadura, la camiseta con iconos monstruosos del *heavy metal*, el calzado que incluye algunas botas de estilo militar etc.: lo *terrible embellecido*. Algo capaz de transformar el frío espacio del bus (lo sublime del transporte masificado) en interior acogedor, aburguesado, cuyas demoníacas iconografías a escala reducida amansan tanto el masivo hormigueo del transporte urbano como lo vivaz del juvenil cuerpo humano.

Este nuevo ángulo suscita un interrogante: ¿y la emboscada de los vendedores-pordioseros? ¿ya no sería pintoresca? ¿sería más ataque frontal que asalto camuflado? ¿habría que decir lo mismo de la señora de clase media que ataca a la niña pordiosera? Quizás no. Especialmente, dado el carácter volátil de estas criaturas que suben y bajan del bus, sin fijarse o entrelazarse a su espacio escénico. En dicho sentido son un

[1] *Utilizo a continuación algunas elaboraciones de Angus Fletcher acerca de los «efectos temáticos» de la alegoría: sublimes y pintorescos. El desarrollo realizado por dicho autor respecto a lo pintoresco se ciñe a las teorías de un autor decimonónico, Uvedale Price. Véase Angus Fletcher.* Allegory: the theory of a symbolic mode. *Cornell University Press, Ithaca, 1964.*

[2] *Ibid.: 254-255.*

paradigma de la criatura pintoresca, volátil y etérea como los espíritus del aire. Podemos más bien ampliar y complicar la zona pintoresca del bus: añadir a las iconografías bestiales de los estudiantes estas otras, las de los cuerpos lacerados y untuosos de la marginalidad, las del cabello pegachento de unos niños que reúnen las trazas del vendedor con las del mendigo.

Si lo pintoresco «reduce la grandiosidad sublime a la minucia de una textura intrincada»[3] asistimos arriba a un manierismo decorativo patente tanto en las retóricas del vestuario estudiantil como en el discurso de los limosneros-vendedores. Aunque los pobres, desprovistos de los adornos de la moda, evocan el mundo terrorífico-sublime, la monstruosa realidad de lo vivo, lo violento-real de la contemporaneidad social colombiana, no rompen del todo con la armonía de esta sublimidad rebajada, posiblemente diferenciable de aquella sublimidad «posmoderna» que Jameson califica de histérica. Los intrusos desposeídos sólo confirmarían que el espacio intermedio del bus no pertenece tanto a la asepsia grandiosa de General Motors o Mercedes Benz cuanto a toda la manía alegórica de los emblemas de la moda o de la cultura popular. No olvidemos que el noventa por ciento de estos vehículos está revestido de una pluralidad de adornos que van desde expresiones gráficas del refrán soez hasta ornamentos afelpados y calcomanías, algunas de las cuales pueden ser de imágenes religiosas. El encuentro entre estudiantes y mendigos, compradores y vendedores, podemos concluir, se asimila a la pauta estricta de una danza barroca[4]. En ésta los diferentes estatutos o tipos sociales se confrontan como autómatas, cada cual ensimismado en su mundo monádico.

El espacio urbano propone la siguiente imagen: el mundo de las élites masificadas y su relacionismo público se desdobla. De salas de espera, *lobbies* y ascensores hoteleros, de establecimientos frecuentados cotidiana y fugazmente por los ejecutivos y sus epígonos obtendríamos un siniestro trasunto en los buses urbanos.

* * *

Las élites masificadas obedecen a una nueva pauta, la de una cultura de relaciones públicas en donde la espontaneidad queda proscrita, como en

[3] *Ibid.: 258.*
[4] *Cf. G. Deleuze.* El Pliegue: Leibniz y el Barroco. *Paidós, Barcelona, 1989; página 93.*

una corte barroca: «(...) una cultura de secretarias ejecutivas, de cocktails, de reuniones de alto nivel realizadas en una sala a la que una móvil de acrílico presta su frialdad (...) (de) científicos enloquecidos por el *paper* que deben presentar a un congreso con el objeto de que no dejen de invitarlos al próximo[5]». Se trata de un mundo dispuesto a la carrera, cotidiana y ocupacional, abocado a una velocidad cuyos escenarios pedestres, como el bus, reúnen a embrionarios y liminales, excéntricos y subalternos: estudiantes, oficinistas, desempleados, obreros no calificados, campesinos que la coyuntura histórica ha desplazado de sus parcelas[6].

No extraña entonces que José Luis Romero conciba la masa al margen de las determinaciones clasistas, planteándola como un semillero del cual algunos emergen (ascenso social) en tanto otros consolidan su permanencia en las clases populares. Entre estos últimos el autor sugiere la presencia de átomos que descienden peldaños. El bus aparece como una materialización de ese lugar extremo, un recodo limítrofe de la estructura, un espacio móvil frente al cual algunos mendigan el ingreso: niños vendedores de dulces y adultos que hacen lo mismo detienen el bus y solicitan al chofer permiso para «trabajar». Esa limosna les resulta concedida o negada. Otro es el donativo que otorga el conductor del vehículo mediano al improvisado voceador que anuncia su ruta en determinadas paradas, dando un toque de ruralidad al ajetreo urbano. Otra caridad más la niega o concede el usuario de un taxi al improvisado botones que le abre la puerta del vehículo. Los ciudadanos-pasajeros, no importa cuán modestos, aparecen ante estos improvisados mensajeros –voceadores, vendedores, limosneros, ayudantes– como beneficiarios de un mundo urbano que a ellos les niega la acogida. Elocuente a este respecto resulta la frase que escuché recientemente durante la perorata de uno de estos volátiles vendedores; éste definía así la cuantía del óbolo esperado: «Quinientos pesos no enriquecen ni empobrecen a nadie. Pero hacen falta.» (Esta misma cifra suele invocarse de un modo más mercantil: un caramelo por doscientos, tres por quinientos, «para su mayor economía». Pero el valor de cambio suele también escamotearse, como subrayando lo irrisorio de esta limosna-transacción: un caramelo por «la contribución que ustedes quieran»).

* * *

[5] *José Luis Romero.* Latinoamérica: las Ciudades y las Ideas. *Siglo XXI, México, 1984, páginas 370-371).*

[6] *El fotógrafo Juan David Velásquez alude a esto cuando, sobre el fondo blanco del estudio fotográfico, realza algunas siluetas caleñas: la cristalizada del grueso ejecutivo, en contraste con las volátiles y relativamente nebulosas de estudiantes y desposeídos.*

Montar en bus resulta temerario para ciertos tipos sociales[7]. De ello da fe la crónica de un periodista[8] que, durante la jornada bogotana que prohibe el tránsito a los vehículos privados, decide revivir viejos tiempos, aquellos cuando «(fue) un verdadero experto (en) montar en bus». Su crónica va desarrollándose de un modo entre humorístico y terrorífico que recorre el espacio del carromato en busca de asiento con un ligero horror que destaca la vulgaridad humilde de algunos pasajeros, la «bocanada irritante de humo de exhosto» o los golpes de la puerta al abrir y cerrar la salida de los ocupantes. Su afanada búsqueda de puesto en el transporte termina convertida en batalla pintoresca: «hay que llegar al sitio escogido con una determinación de soldado en combat».

Los estudiantes universitarios suelen utilizar este transporte, dentro de ciertos horarios. Los antaño estudiantes, los profesionales, lo olvidan casi por completo y, como acabamos de ver, este olvido afecta también a ciertas destrezas. El enorme vehículo se transforma al cabo de los años en algo peligroso. Sus escalones representan para el ciudadano próspero una imagen de Escher: al ascender por ellos se desciende a esos ínferos donde aditamentos como el teléfono celular resultan inadmisibles. Esto lo señala un antiguo poeta de vanguardia, ahora funcionario gubernamental: considerando que su vehículo estatal no puede circular por restricciones de placa y dada una escasez de taxis, se decide a tomar un bus: «En el camino me dio oso, como dice mi hija, que de pronto me llamara el gobernador al celular y me hallara allí»[9]. Es tanta la vergüenza del antaño *enfant terrible*, que decide apearse, procurándose un paradero menos peligroso que aquél cercano a su domicilio, enclave rodeado de peligros, barrio habitado por profesionales audaces, prósperos integrantes de una minoría sexual y bohemios intelectuales. Pero los malditos escalones del bus, la ausencia de vehículo privado (aunque aquí paradójicamente estatal) ya han situado al personaje en plena selva de asfalto: sufre enseguida un atraco en el taxi: «Extrajeron mis lapiceras de plata, la chequera, el celular (...) y comenzaron a exigir la tarjeta débito, que hallaron en mi tarjetero de cuero».

[7] *Sobre el particular resultan muy incisivas las preguntas retóricas de un columnista acerca del efecto que la asunción del estatutos de usuario del transporte masivo colombiano podría tener sobre la mentalidad de diversos miembros del establecimiento, v.gr.: «¿Cómo escribiría Apuleyo si en lugar de pisar las mullidas alfombras de su vehículo tuviera que sortear el bulto de armeros que lleva la mujer que viaja a Bosa?» Cf. Fernando Garavito, «En Bus», en* Cambio, *enero, 6/97.*

[8] *Roberto Pombo, «Favor correrse atrás», en* Cambio, *febrero 28/00.*

[9] *Jotamario Arbeláez, «El paseo millonario», en* El Espectador, *julio 11/99.*

Imagino ese tarjetero de cuero, comparo esas lapiceras de plata con el bolígrafo que hace poco compré en un bus, añadido ahora a las ruinas de otros tantos adquiridos en idéntica circunstancia. Ciertamente un universitario como yo, negado a realizar funciones de chofer, adhiere por eso mismo a la cosmética de la baratija. Al firmar un cheque bancario con ese bolígrafo de pacotilla me asaltan temores acerca de su eventual invalidez. Mi cosmos, mi atuendo, convoca tanto la esmerada fachada, la moda estudiantil terriblemente embellecida como, dada mi colección de baratijas compradas a los ambulantes, el eco de la letanía pordiosera-vendedora de unos seres volátiles cuya dualidad (limosnear y vender) guarda afinidad con aquélla de la prostituta benjaminiana, simultáneamente vendedora y mercancía. La prostituta señala hacia ese punto límite que Romero menciona al enumerar algunas conductas delictivas dictadas por la necesidad: la venta de sí mismo. De dicha moral del abatimiento se aleja el relicario de baratijas adquiridas durante esas sesiones corteses o descorteses, carentes o cargadas de urbanidad. En el curso de dichos discursos he visto ofrecer velas de incienso, abanicos chinos, agujas, pulseras terapéuticas, ungüentos, maní, bolsas plásticas para la basura, artesanías trabajadas por antiguos drogadictos, estuches, juegos de lapiceros, recetarios, almanaques, folletos o estampas religiosas etc. Esto, siempre que no se trate de una oferta más instantánea como el canto de unas pocas piezas con o sin acompañamiento instrumental o el relato llano de alguna desgracia asociada a la urbe o su *hinterland*: se acaba de llegar a ésta, se ha perdido el empleo, un gasto médico imprevisto supera los ingresos del humilde que habla, durante el corte en los cañaduzales aledaños a la ciudad el jornalero que habla perdió una pierna (cosa que obliga a sustituir el corte de caña por el limosneo urbano), etc. Dentro de esta última categoría suelen aparecer aquéllos cuya mendicidad vende una mentira (o, diría Lacan, dice la verdad en la forma de una ficción): se pide dinero para la compra urgente de una droga que debe administrarse en cuestión de horas; y el mismo personaje repite el mismo guión, la misma escena, al cabo de una semana: juega a desatar el abucheo.

Un hilo fino une la moneda entregada con el aplauso y a la indiferencia *blasé* con el abucheo; otra fibra no menos sutil iguala al paria con el nómada o el aventurero audaz. Los hilos precarios revelan finalmente un curioso tapiz Se entretejen allí vergüenzas imposibles, intrigas, minusvalías, publicidades, andrajos, jactancias, espectáculos, fracasos, éxitos, ventas y limosnerías: aquel ambulante ofrece los productos depreciados de una multinacional; aquel otro hace lo mismo con imitaciones de pacotilla; éste entona una retórica diplomática que pide disculpas por la interrupción y

recalca la libertad del pasajero para comprar o no; este otro expone los motivos de su rehabilitación, para incitar a una colaboración voluntaria, una compra, una opción alternativa al atraco en las calles.

Dentro de la moral abatida, los esgrimidores de la baratija son moderados, aun cuando su letanía contenga ocasionales elementos de chantaje y amenaza: su embestida es diplomática, una suerte de equivalente siniestro de las relaciones públicas: una duplicación del universo jactancioso capaz de reducirlo a la orgullosa o desafiante exhibición de vulnerabilidades y andrajos. La forma de este asalto duplica de un modo gentil, pintoresco, el subterfugio delictivo inherente a la moral abatida. La coacción física y la estafa sufren una modificación que las transforma en una coacción moral, de modo análogo a aquél en el cual la jactancia o las relaciones públicas dejan de corresponder a una ostentación de símbolos prestigiosos para transformarse en un grado cero de la dignidad humana. Estos pequeños vendedores no me han asaltado; antes bien, me han procurado reliquias seculares, *souvenirs* de su desempleo, colecciones como ésta que he curado yo: una ruinosa serie de bolígrafos perdidos como el Odradek kafkiano, olvidados o arrinconados como viejos carretes en mi domicilio.

* * *

Bien decía el poeta en su crónica: «hacía años no montaba en bus». Lustros, seguramente. El vate constituye hace tiempo una figura establecida. Pero antaño viajó en bus, padeció sus asperezas, fue integrante de una masa-semillero. Igual debió ocurrir con uno de nuestros más esclarecidos políticos, ese ex ministro, ex procurador, ex candidato a la Presidencia de la República cuya obtención de un título académico fue posible gracias a su desempeño de humildes oficios, llamando la atención entre éstos el de detective secreto del almacén Sears (S. jun. 25/96)[10]. Este pasado de urbanas dificultades lo invoca uno de sus seguidores, quien sindica así a un político del campo rival tildándolo de «académico que tuvo que comprar un bus para poder experimentar la emoción popular de montar en uno.» (S. abr. 6/98). Se impugna el montar en bus como gesto de la campaña política, como fijo y barroco protocolo que apela a la masa-semillero en cuanto

[10] *Esta es la primera de una serie de referencias tomadas de las revistas* Semana *y* Cambio. *No se especificarán los títulos de los reportajes o artículos como se ha hecho en el caso de las columnas, reiterando de este modo el anonimato de los reporteros. Se indicará abreviadamente la fecha y la identidad de la revista (S.=* Semana, *C.=* Cambio*).*

electorado, sugiriéndose entonces que las élites modernizantes colombianas no tiene derecho a interpelar de ese modo al colombiano de la calle[11].

No sorprende entonces que, antes o después de su intento electoral (uno que apuntaba a la alcaldía de Bogotá), el cuestionado personaje, «académico que tuvo que comprar un bus», quien por aquella época estrenaba el estatutos de ex rector de la más destacada universidad de las élites, hubiese optado por desempeñarse como *barman* de éstas, como empresario-fundador de un exclusivo establecimiento: «El lugar, especial para disfrutar el jazz, el buen cine y un excelente trago, fue testigo de las grandes habilidades que Hommes empieza a demostrar en la selección de la música, la atención al público y la preparación de cocteles.» (S. noviembre 17/97). Se pone de manifiesto aquí una dimensión festiva de las retóricas y contratos de un vínculo promotor cuyo grado cero podría encontrarse en mi patrocinio de los citados vendedores de bolígrafos. Propongo contrastar esta tensa diplomacia acechada por lo marginal con aquel festejo barroco cuyo anfitrión-*barman* ha sido no sólo rector universitario sino ministro promotor de la economía de mercado internacional («apertura económica») y de las reformas académicas encaminadas a otorgar a la competitividad el estatuto de centro único de la vida universitaria.

Acaso sea éste un buen momento para introducir a otro ex rector, el de la principal universidad del Estado, un matemático eventualmente elegido alcalde de Bogotá. No nos detendremos en la inclinación hacia los *happenings* o efectos de sorpresa de su «pedagogía ciudadana», algo que aquí interesaría resaltar en su vertiente manierista. Interesa más examinar una posición suya frente al transporte público: su negativa a propiciar la alternativa de carros de pedal como alivio para el infernal y contaminante tráfico bogotano. Esa negativa lo distancia de uno de sus principales asesores, coautor de la política de «cultura ciudadana» con la cual el matemático-burgomaestre ha distinguido su gestión. A éste su asesor, otro académico, un «profesor de semiótica», lo califica en adelante de «previsible y repetible», esto es, de traidor frente a sus propios *happenings*, manierista vergonzante negado a los carros de pedal porque éstos nos harían parecer a Tailandia (S. septiembre 8/97).

Así que aunque sólo catorce de cada cien ciudadanos utilicen el vehículo privado, debe continuar la hegemonía del bus en ciudades como Bogotá o Cali, urbes para las cuales el metro representa una meta utópica e inase-

[11] *«En Bogotá, de cada cien personas sólo catorce nos movilizamos en carro», afirma en febrero del 2000 el aviso publicitario de una alcaldía dispuesta a descontaminar la ciudad mediante jornadas que suspendan el tráfico de vehículos privados.*

quible a mediano plazo. Todo, si nos ceñimos a los prejuicios del profesor-burgomaestre, porque Bogotá debe diferenciarse de otras ciudades del tercer mundo. En un tono similar y diferente a éste, el sucesor del magistrado académico esbozó una reingeniería del tráfico pesado de las mayorías. La tiñó de progreso milenario al dar a su proyecto el nombre de *Transmilenio*: una renovación sublime del parque automotor pesado, de sus viaductos y de sus reglas de juego, acechada por el espectro brasileño de Curitiba, ciudad-modelo en cuanto al tráfico de estos vehículos gigantes del combustible fósil.

La consideración estética y frívola que condena los carros de pedal habría contado, quizás, con el respaldo de esos antípodas de la fachada estéticamente aceptable de lo moderno, los desesperanzados o esperanzados huérfanos de toda promoción: al fin y al cabo sólo unos cuantos de ellos habrían podido ser exaltados a pilotos de pedal. En dicho caso habríamos asistido a inevitables relanzamientos de lo pintoresco, a nuevas escenas originales de lo moderno, a escenarios imprevistos del atraco y su amable duplicación limosnera: «Vehículo con caja de seguridad. El conductor no sabe la clave»: al leer esto en la pared de un bus recuerdo algo que estas páginas olvidan: el vehículo asaltado. Doble colosal y siniestro de un previo desdoblamiento: el de las relaciones públicas transformadas en eventos de vendedores-limosneros, contrapunto manierista en pugna con la no menos contorsionada línea melódica de los protocolos de alcaldes y funcionarios. Estos se ven atados a una versión canónica, pesada y gigante de lo sublime, enemiga de la volatilidad pintoresca de un país cuyas vetas grotescas o poco amaestradas se pretende erradicar por decreto. No obstante, se conserva cierta volatilidad: la de las bicicletas que la alcadía promueve ahora, al lado de su milenario proyecto de transporte masivo, mediante el trazo de ciclorrutas que señalan al ciudadano la conveniencia de pedalear en bicicletas propias o alquiladas como aquéllas que –durante una jornada en la cual, siguiendo el ejemplo de algunas ciudades europeas, el alcalde determina dar oxígeno a la ciudad– se ofrecen como opción al ciudadano amarrado al automotor de su propiedad. Pedaleo, sí, pero asociado al espectro de Amsterdam y desafiliado del de Bangkok (nada de carros de pedal). Los medios citan frases del magistrado fascinado con la ciudad holandesa. Ya su antecesor había dado aquí el paso precursor, al transformar los viaductos durante los fines de semana, convirtiéndolos en santuario policlasista proscrito a los automotores, en territorio transitoriamente monopolizado por el ciudadano pedestre, patinador o bicicletero. El rechazo a los carros de pedal revelaría aquí una osificada oposición entre vehículos de la jornada y velocípedos del ocio, rela-

tivamente cuestionada por el magistrado actual –¡oh ironía!– poco o nada dado a las audacias de lo alternativo.

El alcalde de *Transmilenio* pone en marcha proyectos de recuperación del espacio público entre los cuales cabe destacar la erradicación de grandes sectores ocupados por vendedores ambulantes; su cometido es convertir en parques ciertos sectores peligrosos y deprimidos del centro de la ciudad («recuperarlos»). Al momento de escribir estas líneas esta política arroja un saldo considerable en materia de destrozos y heridos graves, secuela de las protestas que la reubicación suscita entre ambulantes y «recicladores» (la versión colombiana y contemporánea del *rag-picker* decimonónico). También por estos días la modesta imitación caleña de estas reubicaciones se ve acompañada de similares y violentos disturbios.

Estas iniciativas recuerdan al barón de Haussmann, cuyo trazado del París decimonónico fuera considerado por Walter Benjamin como un embellecimiento estratégico, igualmente dirigido a desterrar los escenarios siniestros de lo grotesco-pintoresco. La sublimidad de los bulevares parisinos expresa una política cuyas repeticiones tercermundistas reiteran que el vendedor de chucherías no es más que un remanente malquerido de una ciudad que crece. Muchos aplauden esta modalidad de urbanismo. Es así como la fama de despótico que rodea al magistrado bogotano, blanco de muchas críticas que apuntan a su insensibilidad social, resulta rápidamente contrarrestada por algunos medios que lo proponen como hombre del año y burgomaestre de los pobres al resaltar cómo, aparte de su diseño de una ciudad más amplia en los sectores del lujo, «desmarginaliza» 351 barrios o dota de acueducto al 100% de la población. Se mencionan, entre otros, 1400 indigentes «reincorporados» mediante empleos generados por los proyectos del municipio (C. noviembre 29/99). El vendedor-pordiosero, el ambulante de carne y hueso se borra o reduce mediante una cifra.

Pero otro tanto sucede con unas élites cuyo alcalde interpela acerca de los efectos contaminadores de su parque automotor: se citan entonces las bendiciones de la jornada que prohibe el tránsito de vehículos privados en términos de diversas cifras relativas a galones y toneladas de residuos tóxicos que dejarán de ser arrojados en el entorno urbano y su *hinterland*. Las resistencias hacia las políticas municipales por parte de los propietarios de automotores mortificados por la restricción del tráfico duplican en la cúspide las reacciones beligerantes e impotentes de los ambulantes en la base de la pirámide, expulsados de ciertos territorios citadinos. Las dos reacciones remiten a un tronco común: ese *shock* originario del número o la estadística del cual emerge la ciudad de masas latinoamericana carac-

terizada por José Luis Romero. La marginalidad urbana aquí descrita puede considerarse como un atavismo que hoy vuelve a proliferar en las ciudades del continente, palmo a palmo con el mundo barroco de relaciones públicas de sus élites. Estas líneas presentan una sucinta y parcial actualización de lo dicho sobre el asunto, hace varias décadas, por el agudo historiador argentino. Encontramos, una vez más, en las postrimerías del siglo XX, cómo algunos rituales del vendedor ambulante realizan un desdoblamiento pintoresco/siniestro del protocolo barroco de las relaciones públicas inherentes a un elitismo gobernado por la estadística.



La ciudad Neza York. D.F. México. Foto: Carles Feixa



La Tiburonera como Madame Pompadour. Veracruz. Foto: Juan Antonio Flores

Cuatro piezas barrocas veracruzanas y una fantasía postcolonial

Juan Antonio Flores Martos

«He llegado a la conclusión de que este es un medio de muchas apariencias, y cuya esencia como que se disipa, como que estás a punto de tocarla, como que desaparece...Y es ¡La Luz!, yo encuentro que la luz tiene aquí una calidad impresionante. Es tremenda, es algo muy especial. Entonces yo siento que con las cosas y con este tipo de luz, como que de repente se van a borrar y como que detrás va a quedar algo, algo que es su verdad. Y eso lo siento en la gente, en las calles, en todo. Como que la luz es capaz en un momento de arrasar las apariencias y desnudar, revelar, develar».

Antonio Argudín

Velos

Uno de mis interlocutores, el dramaturgo Toño Argudín, destacaba así la singular luz de la ciudad, como una de las claves de su encanto, y de la singularidad de la estética y cultura urbana del Puerto de Veracruz. Conociendo la habilidad y desenvoltura con que dispone imágenes y recursos barrocos en sus piezas (1994), quizás este texto ganaría con su autoría. No obstante sus palabras, fragmentos de pláticas grabadas, conducirán en buena medida las siguientes páginas, en un diálogo de perspectivas cruzadas, conversación atlántica que busca ensayar un comentario acerca de esta sociedad.

La veracruzana es una sociedad barroca: su cultura, estilos culturales y corporales, su estética y especialmente su sociabilidad, son barrocas. Una identificable estetización de la vida cotidiana constituye su estrategia propia en la construcción de un mundo –*theatrum mundi*– con límites fluidos entre realidad e ilusión. Las gentes del Puerto manifiestan en sus vidas una actitud barroca, que más que abordarse como una reliquia, herencia o rémora de un pasado colonial, debe ser enfocada como un rasgo absolutamente moderno. Dicha postura –y compostura– orienta y fluye en sus acciones e imaginación en una marcada tensión moral, en su extrema dificultad con que viven en mundos diversos (local, nacional, global), y en

una atormentada búsqueda de imposibles conciliaciones: intimidad y publicidad, disciplinas y excesos, fugacidad y perdurabilidad, represión y liberación.

Mi pretensión ahora es perfilar determinados aspectos de la escenografía barroca –más efímera en ocasiones, y perdurable en otras– que sigue montándose en esta ciudad del Golfo de México, y que contiene y despliega mucho de la densidad sociocultural y de los carnavales que atesoran las sociedades caribeñas (Benítez Rojo, 1998: 363). Mediante el énfasis en los contrastes, en los itinerarios curvos y diferidos, y ciertas simulaciones, se bosquejarán algunas superficies y huecos de los cuerpos e imaginarios veracruzanos.

Una mirada atenta y reposada sobre las calles y locales en el «primer cuadro» de la ciudad permite identificar ciertos juegos de apariencia cuyas reglas y objetivos se trazan desde la experiencia y necesidades del Margen, aunque con participantes y escenarios bien centrales. De este modo, son recreadas a diario en la vida social figuras como «el vendedor de barcos de artesanía», «la vendedora de recuerdos para turistas», «un baile de salón o *soirér* de buen tono», «la familia unida», etc.

Demoré algún tiempo en identificar en un sector de la venta de mercancías realizada en los espacios céntricos y públicos de la ciudad, una clase de prostitución visible y al tiempo encubierta (*camuflajeada,* en palabras de los veracruzanos), un hecho que parece gozar de una continuidad en el Puerto desde tiempos coloniales. En este género de oficio y representación, el ser vendedora/vendedor ambulante de diversas mercancías permite la movilidad necesaria y la coartada para contactar con posibles clientes de otra mercancía: el cuerpo.

En un escenario central de la ciudad, en el Café de la Parroquia, pude contemplar una escena que transcurría en la mesa de al lado. Dos turistas nacionales (mexicanos), procedieron a invitar a una joven vendedora de artesanías (collares de cuentas de chaquiras y ámbar de Chiapas) y a su hijo de unos tres años, a sentarse y a tomarse algo con ellos –una ensalada de frutas, panes dulces, jugos y refrescos–, reproduciéndose una escena de «merienda familiar» o de convivio amistoso, durante la cual se llega a un acuerdo económico relativo a los servicios sexuales de la vendedora ambulante, para luego irse a la habitación del hotel. Mientras, afuera del café esperaba una señora mayor para hacerse cargo del niño y de las «artesanías», mientras la joven subía al hotel con sus dos clientes. Éstas y otras experiencias y situaciones análogas, hicieron que surgiera de forma permanente la sospecha y la desconfianza acerca de las formas visibles y observables en la interacción personal veracruzana, sus veladuras y procedi-

mientos oblicuos en remitir, en ocasiones, a transacciones y servicios sexuales pagados.

Recuerdo la extrañeza en mi primera estancia en Veracruz, ante unos enormes barcos de madera manufacturados artesanalmente (veleros, especialmente galeones coloniales) y que unos muchachos se empeñaban en vender en las terrazas de los bares de ambiente nocturno de la plaza principal de la ciudad. Aunque me intrigaba este empeño y el que alguien pudiera comprarlos, inicialmente lo interpreté como un rasgo más de la experiencia sensible de lo desmesurado y lo excesivo, que parecía condensarse en los Portales. Sólo en los últimos meses de trabajo de campo, pude saber que estos cargadores de barcos ofertaban también otra clase de mercancía: su cuerpo. Los parroquianos asiduos y trabajadores de este espacio urbano central sabía que esos vendedores de barcos de artesanía, eran muchachos que se dedicaban a la prostitución masculina, y llamados *chacales* o *mayates* en el habla local.

Existen por tanto tratos mercantiles otorgados a la «carne» propia y extranjera, una puesta en circulación de imágenes donde ésta cobra protagonismo en ámbitos y espacios de la «buena sociedad» portuaria, y unos procedimientos de sexualización en la vida social de la ciudad. Siendo estos rasgos visibles, se manejan de modo sutil y diferido, sin que choquen con el «buen tono» y la urbanidad de cualquier reunión social, o de los diferentes escenarios donde adquieren protagonismo.

Sobre *Canecao*, un exclusivo baile al que asistía la mejor sociedad veracruzana y que se celebraba en Semana Santa, el sábado de gloria en la villa *Las Mariposas*, en las inmediaciones del hotel Mocambo, dispongo de dos versiones. La primera, proporcionada por Francisco Villagómez es externa –él no participó en él–. En ella habla de su organizador, un columnista de *Sociales* (Ecos de sociedad) y se refiere al prestigio que cobró este evento, al que asistían gente homosexual y *gente conocida*, y cómo fue convirtiéndose en un momento para que «debutaran», «se liberaran» aquellas personas –sobre todo destaca a varones– con opciones y apetencias homosexuales, todo ello en un contexto «de sociedad», y con invitados con apellidos importantes en la ciudad.

Lo que Francisco etiquetaba como una «liberación» o un «debut» social, Gerardo (*El Flaco*) García, desde su relato vívido como participante en el mismo, lo convierte en una encerrona o trampa planificada «socialmente» (en un evento «de sociedad» y por gentes «de sociedad») para obtener unos objetivos sexuales, mediante la gestión y el retardamiento de los deseos de jóvenes. Desde su perspectiva, podemos referirnos a *Canecao* como un escenario de sociedad centrado en un trato mercantil con los cuerpos, aun-

que no monetario, si existían pagos, «sacrificios», y premios que mediatizaban esos intercambios corporales. Según mi interlocutor, había un «sacrificio» por el que pasaban los/las jóvenes que participaban en las encerronas, mientras que sus deseos iniciales (mantener relaciones sexuales con una mujer casada que les gustase) eran dilatados, diferidos y finalmente cumplimentados, una semana después. Términos como encerrona, carnada, hablan del carácter de trampa que tenían dichos eventos sociales, y la cosificación e instrumentalización que una sociedad reprimida en lo sexual, realizaba de los cuerpos y deseos de los sujetos participantes de ese ambiente. Una metáfora del mundo de la pesca y caza de animales preside las relaciones personales/sexuales de *Canecao*: el joven muerde o se traga ese cebo, la carnada como es llamado el maricón que lo prueba, para poder satisfacer sus deseos, legítimos desde una perspectiva, e ilegítimos desde una perspectiva social/moral, con una mujer casada. En este relato de Gerardo, afloran de nuevo unas relaciones de poder cruzadas, y en este caso orientadas, por el sexo: «Esas fiestas encerronas las hacía un grupo de sociedad, de mujeres y hombres, lesbianas, verdaderos maricones, las hacían en una casa en Mocambo, que se llamaba la Villa *La Mariposa*, una villa muy bonita, allí por el Hotel Mocambo adelantito, ahí hacían unas encerronas, que eran escogidos todos, ahí veían, escogían a sus chicas, los maricones escogían los chicos que les gustaban, y otros la carnada. Estaba aquel que quiere hacer el amor con aquella señora casada, yo por ejemplo, porque eran señoras casadas pero sin el marido, y luego estaba la carnada que era el maricón, ese maricón me hablaba a mí de si yo tenía ganas de aquella señora, pero me decía el maricón así «Si, pero tienes primero que hacerlo conmigo, para después hacerlo con ella», ¡Y me sacrificaba!, si pero me tenía que tirar unos tragos sino no. Pero mi mente estaba enferma por el alcohol, era una enfermedad del alcohol. Si no había alcohol no hacía yo nada de eso. En esas encerronas nos acostábamos con los maricones, ese maricón después se iba con otro macho, yo me acostaba con dos lesbianas, y hasta el otro sábado ya me tocaba con la señora que yo quería. ¿Por qué era así?, porque me tenía que probar el maricón de que el premio era eso. «¿Quieres ganártela?, ¡Tienes que hacerlo, hay que entrarle!» Y le entraba, por aquella mujer que me atraía».

Los «abuelitos» de la colonia Hidalgo

Otra casa, en este caso no una villa o quinta elegante, sino situada en un barrio humilde *–de las colonias*, como las etiquetan las gentes de clase

media del Puerto–, como es la colonia Hidalgo, es la de Daniel, un marino mercante retirado, durante varios años jefe del Sindicato de Marinos Mercantes de Veracruz, y que sigue siendo respetado en los muelles de la ciudad. Esta casa me desorientó fuertemente, o más exactamente debería señalar que fue la representación «familiar» que tenía lugar en su interior la que dilaté en comprender. En la casa vivían habitualmente Daniel (de unos 60 años), y su «familia» compuesta por tres mujeres: Sonia, Hortensia y Roxana, a las que Daniel dispensa un trato público similar al de «hijas» o «nietas», y efímeramente pasaban un rato por las recámaras sus «maridos». También pasaba allí gran parte del día Renán, compañero de navegaciones de Daniel en el pasado, y que abastecía de marihuana y cocaína a Daniel.

Sólo tras una continuada observación y reflexión, logré entender cuál era el modo de vida de los moradores de esta «casa», y qué papel representaba cada uno. Las tres mujeres (de entre 18 y 35 años) trabajaban como prostitutas en los Portales del zócalo central de la ciudad, adonde bajan cuando sus contactos de la Capitanía del Puerto les avisan que «ha entrado barco». Allí establecen contacto con sus clientes, casi siempre embarcados (marineros) extranjeros, a los que en vez de ir a un motel, les proponen ir a acostarse a casa de sus «abuelitos» (Daniel y Renán), donde tener un cotorreo (diversión) más familiar.

Al llegar a la casa es donde empieza a escenificarse una ficción «familiar» (o una fantasía interesada y compartida), atractiva para los embarcados que experimentan por algunas horas un ambiente, un trato e incluso conversación de tono «familiar» –así pude contemplar en diversos momentos a un marinero griego, un coreano o un filipino mientras comían unos huevos con chorizo preparados por una de las mujeres, tras mantener relaciones sexuales con ella–; embarcados que pasan a ser los «maridos» de la respectiva chica, y que a petición de su «esposa», pueden tener el detalle de encargar unas pizzas por teléfono para que cenen sus «abuelitos». Daniel y Renán, los *padrotes* (proxenetas), pasan a representar el papel de «abuelitos» de las mujeres, ocupándose en realidad de la seguridad de las muchachas y de que los clientes no se vayan sin pagar (obteniendo a cambio dinero suficiente para vivir cómodamente y comprar marihuana y cocaína suficiente para su consumo). Las chicas, a cambio de entregar una parte del dinero obtenido, y el afecto y atenciones a sus protectores, realizan sus servicios sexuales con mayor tranquilidad, simulando ser las «esposas» de los marineros, para los que preparan en la cocina algo de cena tras la relación sexual, y pasan a tener una casa y una familia que «vela» por ellas.

Como en un teatro, también se experimentan transformaciones, percibidas como mutaciones en ocasiones, ya sea de decorado (o mejor de

«foco» sobre una determinada sala o habitación), ya de representaciones en el mismo escenario. Éstas simulan que los actores sociales de la vivienda interpreten otros papeles dramáticos distantes de los anteriormente desempeñados, especialmente con la incorporación de otros personajes y figurantes. Un amigo veracruzano, Miguel Ángel Montoya, buen conocedor de la hospitalidad y asiduo al trato de esta casa, me comentaba cómo él visualiza estos cambios de escena y de figuras que transcurren en este espacio, donde se desarrolla algo que a lo que se refería indistintamente como «fábula», «representación» o incluso «comedia»: «De pronto hay putas, que pasan a ser chicas normales que están con sus "maridos" en casa, que se las están cogiendo en la recámara de junto, o en la de arriba; los mismos que después del palo, pagan el envío de una pizza a los "abuelitos" de las chavas. De pronto ya no hay putas ni embarcados, sino que entra en escena gente muy pesada, gente muy siniestra, puros narcos, gente que va armada y con sus guaruras [guardaespaldas] a hacer negocios en la casa, porque saben que con Daniel nadie se mete, que aquí no hay pedo [problema]. De pronto no hay putas, no hay narcos, ahora te encuentras a marinos y pescadores rucos [viejos], amigos de la mar desde hace veinte o treinta años, que están fumando mota y tomándose unos cafecitos en la cocina, cotorreándola suave y platicando del mar, de las rutas de sus barcos, y de los antiguos compañeros que ya se quebraron [murieron]».

Así, en mi caso también, asistí allí al desarrollo de una ficción barroca, y algo alambicada, de una casa y una familia estable. Donde en un mismo escenario diferente gente salía y entraba, pero donde los papeles familiares se mantienen estables, y donde esta clase de representación es transmisora de una cierta seguridad y tranquilidad doméstica para todos sus participantes. Una ficción barroca que viene a constituir una buena expresión de un *ethos* barroco[1] veracruzano singular, en la que las dueñas de casas y posadas y prostitutas (generalmente mulatas, y practicantes de hechicería) representaban el papel de esposas ante algunos de los marinos y comerciantes que llegaban al Puerto, la registran ya en el siglo XVIII, Albero (1989:79-81), De Sosa Santos (1994: 325) y García de León (1994).

[1] *«El* ethos *barroco no puede ser otra cosa que un principio de ordenamiento del mundo de la vida. Puede ser una plataforma de salida en la puesta en juego con que la vida concreta de las sociedades afirma su singularidad cultural planteándola al mismo tiempo como absoluta y evanescente; pero no el núcleo de ninguna identidad...Construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del* ethos *barroco frente al* ethos *realista» (Echevarría, 2000: 48, 195).*

Simulaciones. *La Tiburonera* o el travesti carnavalizado

«Tienes que vivirlo, tienes que vivir el carnaval para poder darte cuenta, ir a Los Portales, con los borrachos y los homosexuales ¡ahí tomando y de todo! Vienen homosexuales a vestirse de mujer, eso es ahora sí que obligatorio, salen vestidos de mujeres y andan por Los Portales ¡no dejes de ir a Los Portales para que veas cómo se comportan, los homosexuales se transforman en Carnaval! Se visten de mujeres, se sienten más mujeres...Tienes que entrevistar a unos cargadores, los cargadores del muelle, los diferentes sindicatos que sacan su carro alegórico, para que veas para ellos qué es ir bailando, tomando, y ponerse hasta atrás, y cómo de olvidarse del mundo y vivir una fantasía no. Los maricones viven su fantasía de que son mujeres, como se sienten, y es una cosa tremenda» (Dra. Patty H.).

En la ósmosis producida entre la sociedad y el carnaval veracruzano es oportuno centrarse en el concepto de *fantasía,* que mis informantes consideran como propio no sólo del hábito del disfraz carnavalesco, sino de la figura del travesti, dedicada a *vivir su fantasía de ser mujer.* Se puede hablar de la existencia de una representación sensorial y encarnación sensible de la «fantasía» en el travesti, y de la compulsión de éste a inscribir la fantasía en y sobre su cuerpo como soporte artístico, en una clase de representación que Severo Sarduy denomina «autoplástica» y «tautópica» (1987:92-93). Desde un punto de vista corporal, los travestis de Veracruz mantienen una analogía con otra clase de artistas efímeros, las *materias* o mediums espiritistas portuarias –que incorporan espíritus protectores, errantes y «seres negros»–, desplegando ambas figuras una mímesis caracterizada por la simulación, exagerada pero esquemática, por una encarnación de motivos (personalidades, espíritus) utilizando como soporte su cuerpo, «pintando» sobre su propio cuerpo perfiles más reconocibles o exóticos, pero siempre atractivos a los ojos de quienes les contemplan.

Uno de los travestis y personajes más populares de Veracruz es Daniel *La Tiburonera.* La mayoría de mis interlocutores le llaman así por su afición a animar y participar del ambiente del estadio de fútbol, durante los partidos de *Los Tiburones Rojos,* el equipo local, aunque también gusta de convivir y bailar en los Portales y plaza central de Veracruz. Existen múltiples versiones que convergen en trazar para Daniel una identidad confusa, elusiva y diseminada por este territorio urbano. Según para quién, este sujeto desempeña diferentes profesiones (sastre, ferrocarrilero, tendero), vive en barrios distintos (la Huaca, la Boticaria, la zona de Mercados), y es ubicado en modo vario según sus preferencias sexuales («es puto y le gustan los hombres», «no es maricón pero tiene alguna neurona loca», o «es macho y

se viste así sólo para echar relajo y cotorrear con la gente»). Entre sus disfraces/caracterizaciones destacan los de: *Madame Pompadour* versallesca, dama de la corte de Luis XV, con vestido de lentejuelas de color azul metálico, falda larga y con miriñaque para resaltar las nalgas, gran pelucona blanca con trenzas de lana e hilos gruesos de algodón, y bastón en mano derecha. Esta figura tiene una presencia en el imaginario veracruzano, ya que ha sido recreado con reiteración en los bailes de máscaras de salón y carnavales del pasado, y aparece frecuentemente como una figurita de loza en las estanterías de las salas de los hogares veracruzanos. *Geisha*, con kimono estampado sobre fondo gris pálido, peluca negra con agujetas sobresalientes, rostro cubierto de maquillaje blanco, y una sombrilla que abría y cerraba a capricho. Este disfraz dramatiza una de las figuras principales de la fantasía sexual de los marineros veracruzanos que recalaron en los puertos del Lejano Oriente. *Hada madrina*, con vestido azul celeste, cucurucho de fondo azul y estrellas plateadas y varita mágica con gigantesca estrella plateada en la punta. *Adelita* o soldadera revolucionaria. con una pollera o falda larga, cananas con balas cruzadas sobre su blusa, sombrero mexicano de ala ancha con las palabras *¡VIVA MÉXICO CABRONES!*, y una escopeta de palo de juguete en la mano.

Tratándose de una de las figuras carnavalizadas más claras de la ciudad, se puede analizar su carácter de bisagra o conexión entre la imaginería *kitsch* u «ornamentación de estantería» –y la exhibición de un gusto doméstico *kitsch* exitoso entre las clases populares y medias de la ciudad–, y los estereotipos de posesión exóticos en el panteón espiritual de Veracruz. Este travesti con sus disfraces reproduce, de forma carnavalizada y paródica, la animación de algunos de los motivos de esta cultura (mercantil y doméstica) portuaria –las imágenes versallescas o de «gente antigua» europea, las «japonesitas», las hadas o magos, etc.– Los ornamentos, brillos y detalles de sus disfraces coinciden con los motivos y figuras de alteridad que el gusto jarocho popular y clasemediero elige para componer sus altares profanos y combinaciones estéticas «de interior», en las estanterías y paredes de las salas de sus casas, y con algunos de los disfraces más reiterativos en los bailes de máscaras y *paseos* (desfiles) del carnaval del pasado. De igual forma, algunos de los disfraces de su ropero concuerdan con figuras de ese panteón espiritual veracruzano. Podemos partir de su travestismo e incorporación en sus disfraces de motivos de lejanía cultural y temporal, como una senda para enfocar la incorporación de espíritus en Veracruz, como un ensayo –y creación artística, poética– análogo al desplegado en la decoración de un escenario doméstico, o en el bulevar durante un paseo de carnaval.

La eficacia estética de este travesti veracruzano carnavalizado por excelencia, es carnavalesca. En consonancia con su apariencia cambiante, según el disfraz que seleccione de su armario ese día, su identidad individual, sexual y profesional se revela como multiforme, escurridiza y propicia para ser completada por el conversador o mirón de turno. Su repertorio y ropero de disfraces nos remite a la gradación espacio-temporal del gusto, y al decorativismo interior exótico de los habitantes del Puerto.

El *trasvesti* (o *vestida* en la jerga *gay*), aparece sobre todo durante el carnaval –pero también durante el resto del año en que mantiene una presencia carnavalizada en la ciudad– como la figura que encarna en el imaginario veracruzano la equivocidad y la veleidad de las pasiones, una figura identitaria individual efímera y reversible (cambiante, abierta a la reciprocidad para la imaginación y deseo de los varones), que participa y desata un juego de fantasías individuales y colectivas.

Una pareja veracruzana de contraste, la protagonizan el «marino» y la «vestida», como la formada por *Giovanni*[2] y su «marido», un marino de Veracruz. Los «marinos» como se llaman en Veracruz a los soldados de la Armada mexicana (abarcando el equivalente a la infantería de marina y policía naval española) con base en el Puerto y las proximidades, son las figuras que se ocupan de la disciplina y el control social y corporal durante el carnaval, y los encargados de afirmar con claridad ciertas líneas de división y segmentación espacial/social. Con sus uniformes blancos, macanas y rostros hieráticos insertados en cascos, cumplen, amparados en la sanción social consensuada, con la necesidad del orden y el poder de la fuerza física ante la aglomeración masiva. Constituyen pues los agentes más notorios de la encarnación de la disciplina, la autoridad, la reglamentación de las pasiones y de la contención de las masas durante este tiempo festivo.

Pensando sobre esta singular pareja, en principio en términos de paradoja y contradicción –un travesti que tiene un marido que es marino de la Armada, o dicho de otra forma, una figura que travestida exhibe un cuerpo abierto, ambiguo y caprichoso, «casada» con un sujeto uniformado sujeto a una disciplina estricta y encargado además de disciplinar por la fuerza a otros sujetos durante el carnaval–, pude obtener con posterioridad una interesante exégesis nativa que me ayudó a enfocarla de otro modo. Antonio Argudín, comprometido con los derechos homosexuales en la

[2] Giovanni *era una joven «vestida» nativa del Puerto, aunque gustaba de presentarse ante los hombres como cubana, y cuyo nombre inscrito en el registro civil era el de Arturo. Era también conocida como* Wendy *en el ambiente* gay *de la ciudad.*

ciudad, me contaba que no hay contradicción o bronca en esa pareja, sino que se trata de una unión y equilibrio buscado por ambas partes, y que encajaría en la lógica corporal (y sus reversos disciplinarios) y social del Puerto. Así me lo explicaba Toño: «No hay bronca ninguna en esa pareja, bueno claro, es como una especie de equilibrio interno, y si es cierto, es un mundo muy rígido el de los marinos, y yo creo que por eso mismo buscan eso, ¡porque lo buscan!, es decir no es cosa de que se les imponga el tener acostones con vestidas o gente *gay*. Es que lo buscan, yo te puedo decir que incluso todavía ahorita, es muy fácil llevarse a la cama a un marino, es bastante fácil, y están muy dispuestos, y además tienen una ventaja, logísticamente hablando, que ganan bien y no están en el plan, o al menos no tan abiertamente como otros en la chichifez[3], en la mayatez, vaya, en andar sacando un dinero, eso es muy latoso, porque eso es algo que no existía antes si, la gente cogía y te hacía todas estas maravillas que te digo, pero de gratis, te lo daban porque les encantaba. Ahora con la cuestión de la prostitución, los marinos son de los pocos que te digo, tienen esa virtud».

Contradanzas. La bailarina del tutú

«Las contradanzas se bailan con más sosiego, por exigirlo el temperamento cálido del país». (Buenaventura Ferrer, 1801, *Reglamento para los bailes*).

Del mismo modo que *La Tiburonera* ejemplifica su carácter carnavalizado, con la exhibición de sus disfraces, un proceso de animación plástica de ciertos motivos «de estantería» de la cultura doméstica y portuaria *kitsch*, otro motivo con presencia en las estanterías/altares de las *salas* veracruzanas, la bailarina clásica y «a la francesa», medias y zapatillas de ballet, también experimenta una carnavalización en una caracterización travestida. El siguiente relato lo proporciona Toño Argudín, al rememorar el espacio de libertad sexual y expresiva que se vivía en la casa de un amigo. En ella, su amigo *Chincual*[4], podía aparecer travestido de bailarina clásica con tutús y zapatillas de ballet –una de las figurillas *falsos Lladrós* con presencia en la ornamentación de las *salas* veracruzanas– e irrumpir en una sesión espiri-

[3] Chichifo *se le llama al que se prostituye con hombres manteniendo el rol activo, según González de Alba (1998:142).* «Chichifez» *se refiere despectivamente a ese tipo de prostitución.*
[4] Chincual *es jiribilla, ganas de coger, calentura, ganas de echar fiesta, echar desmadre». (T. Argudín).*

tista dirigida por una médium *-Mimi*[5]-en pleno trance, beberse el agua de una fuente o veladora espiritual para aplacar su resaca, y acabar carnavalizando de este modo una sesión espiritista: «Y en carnaval justamente que éstos estaban teniendo su sesión espiritista, Chincual se puso un tutú que quién sabe de donde salió, mientras esa mujer estaba ¡Aggghhhh! [onomatopeya del trance espiritista], y no seé qué tanta madre y qué los espíritus, ¡éste salió vestido de bailarina y se puso a bailar alrededor de ellos! Y los otros le dejaron de hablar "¡Ay pero como, Chincualito!, ¿por qué echas a perder la sesión? ¡Esto es muy serio, esto es muy serio!". Y el otro muerto de risa con su tutú puesto. Como eso había miles de cosas, les hacía muchas maldades porque éstos hacían trabajos y ponían así, en un recipiente de agua y un no sé qué cosa, ¡y éste llegaba y se la tomaba!, el agua de la fuente espiritual se la tragaba. "¡Eh, pero ¿por qué te la tomastes?" "Es que estoy cruda [con resaca]"».

Pero en el mundo de los espíritus de la ciudad, también encontré la referencia a un conocido huesero y curador con facultad espiritual, don Ángel, que vivía en una colonia periférica de la ciudad, y que incorporaba como espíritu protector durante el trance a una «bailarina». En palabras de doña Mode, vecina de la colonia Zaragoza, «era una bailarina en espiritual», caracterizado también como esas figuritas de loza o porcelana de las estanterías domésticas portuarias: «Entonces me dijeron de un huesero muy bueno que había, ése sí lo fuimos a ver, ¡quién sabe hasta por dónde!, yo fuí adonde me dijeron, y el tenía facultad para curar a personas, Ángel se llamaba, porque lo mataron en una cantina hace poco, un muchacho joven, él tenía un protector de una bailarina. Un protector pues es alguien que cuando están curando, se apodera de ellos, un ser, un espíritu, y si era una bailarina porque él empezaba a bailar de puntillas, cuando él estaba trabajando, cosa que estando normal no lo hacía, no podía hacerlo».

Fantasías

El carnaval y la carnavalización, en tanto que estrategia expresiva diseminada en Veracruz, se vinculan a una teatralización de un orden social que los veracruzanos se dan a sí mismos, de sus límites, autoridades y fuerzas del orden, con sus fracturas, grietas y escapes, y todo ello mediante la yux-

[5] *«Esa bruja era idéntica a la que hacía de bruja en* Rossmary's Baby *de Polanski, que hace esta actriz buenísima que se llama Ruth Gordon, por eso la decíamos «Mimi», y ella era espiritista, según ella, y hacía ¡sus sesiones y la madre!». (T. Argudín).*

taposición, las retóricas del desorden, la confusión y la ambigüedad. La carnavalización en Veracruz ostenta un carácter barroco[6]. Uno de los más interesantes críticos de «lo barroco», Jean Rousset, en su obra *Circe y el pavo real* (1972) definía el barroco como una estructura de la imaginación que mediatiza la realidad objetiva a través de un movimiento incesante de ilusionismo y metamorfosis, y en ella seleccionaba precisamente a Circe y el pavo real como los dos símbolos que mejor plasmarían el barroco. Estas dos figuras, bien pueden ser trasladadas y confrontadas por sus analogías, con las mediums y gentes poseídas por espíritus y demonios (Circe) y con los travestis (pavo real) veracruzanos, que mediante la simulación participan en la generación de una ilusión, de una metamorfosis incluso, al menos, desde la recepción nativa.

Durante mi investigación en el Puerto, una de las líneas que abordé fue la singularidad del mundo de los espíritus en Veracruz. Antes de comentarle mi trabajo y entrevistas con los espiritistas de la ciudad, Toño Argudín, me esbozaba el argumento de una obra que tenía pensado escribir y montar. Esto lo hacía mientras sonreía, y daba a entender que conocía bien la imaginación «espiritual» portuaria, y la manufactura de sus fantasías: «La obra transcurre en la habitación de una casa. Una mujer vuelve en la noche a su casa y se encuentra dentro de ella a un hombre en estado inconsciente, encharcado en sangre y todo envuelto en vendas ensangrentadas, como una momia. Este hombre ha tenido un accidente grave con el carro, lo atendieron los de la Cruz Roja, pero consigue escaparse de ellos, se baja de la ambulancia que lo llevaba al hospital. Entra en la casa de esta mujer, y en la sala de la misma pierde la conciencia. La mujer cuando regresa se sorprende viéndolo todo vendado y ensangrentado y todavía más al sentir que un espíritu se ha posesionado de ese cuerpo maltratado; es el espíritu de "Toro Sentado" el que le habla a la mujer, con la forma, estilo y tono como hablan los pieles rojas en las películas de Hollywood [habla llena de infinitivos estereotípica del "hablar indio"]. La mujer al escuchar lo que le va contando, se va enamorando de ese espíritu indio de "Toro Sentado" aposentado, posesionado temporalmente en el cuerpo del accidentado».

(Argumento de una obra teatral «espiritista», por Antonio Argudín).

[6] *Severo Sarduy (1973:175) aplica el concepto de «carnavalización» bajtiniano al barroco latinoamericano, mediante la siguiente definición: «Espacio de dialoguismo, de la polifonía, de la carnavalización, de la parodia y la intertextualidad, lo barroco se presentaría, pues, como una red de conexiones, de sucesivas filigranas, cuya expresión gráfica no sería lineal, bidimensional, plana sino en volumen, espacial y dinámica».*

La historia que pretendía llevar a los escenarios entroncaba perfectamente con el carácter ficcional, teatral, y de desenlace fílmico abierto de otros argumentos e historias «espiritistas» que tuve la ocasión de escuchar en boca de especialistas rituales o consultantes de la *ciencia espiritual* –una vertiente híbrida del espiritismo kardecista, del espiritualismo, y de un catolicismo popular neopagano–, así como con el protagonismo espiritual otorgado a los indios pieles rojas de Norteamérica. *Entrarle el indio* es una expresión y una imagen común entre las gentes del Puerto, más o menos próximos a la *ciencia espiritual*, y que nos sirve de senda inicial para explorar cómo se conciben el trance y la posesión por un espíritu en esta ciudad. Pero lo que resulta curioso es que una de las categorías de «indios» que más suelen «entrar» en las materias o consultantes, siendo respetada por su gran fuerza mística y casi hegemónica dentro del campo de las entidades espirituales «indias» de Veracruz, es la de indios de Norteamérica: «pieles rojas», indios de las praderas, en este caso personificados por *Toro Sentado* –pero también por el *Indio Gerónimo*, el *Indio Pluma Blanca*–. Tipos y figuras que han tenido (y mantienen) una reiterada presencia en disfraces y carros alegóricos del carnaval veracruzano, en el panteón o comisión espiritual individual de algunos sujetos, y en los panteones colectivos de los templos y de la misma *ciencia espiritual* de Veracruz. En esta trama, más formalizada, pero también en otras de menor visibilidad y más precariedad, asistimos en Veracruz al modo en que espíritus de indios y, en especial, pieles rojas imaginarios se posesionan de cuerpos heridos o maltratados, imágenes o fragmentos que como en un *collage* se pegan para organizar una identidad –un haz de identidades– plural y multiforme.

Explorando las relaciones que se establecen entre lo espiritual y la «carne» de los actores sociales del Puerto, conviene detenerse en las expresiones que usan mis informantes –en este caso mujeres en su mayoría– para referirse a estos trances espirituales. *Prestar servicio* o *dar servicio* (doña Mode); *prestar la carne* (doña Guille); *prestar la materia* (Armando Morgado); *ocupar*[7] *una materia* (Betty Mendoza); o *han estado su cuerpo nada-*

[7] *En la ciudad y municipios del estado de Veracruz, el término «ocupar» puede contener matices sexuales, asignándose un valor utilitario al cuerpo y a la relación/posesión sexual, desde un punto de vista femenino. Tenemos un ejemplo de ello en el municipio de Tuzamapan, donde Rosío Córdova Plaza (1993:61) constataba que: «En Tuzamapan se reconoce el derecho de la mujer a la obtención de placer sexual. El cuerpo está hecho para usarse, por lo que la actividad sexual se realiza por disfrute, y más aún, por necesidad, dependiendo del temperamento de cada individuo. Expresiones como "no ha hecho uso de mujer" para referirse a un varón virgen, o "mi marido no me cumple o no me ocupa", reflejan el valor utilitario que se le asigna al cuerpo».*

más (doña Carmen Pérez), señalan el carácter utilitario y vehicular con que se concibe esa clase de «cuerpo-*materia*-carne», la de la agente ritual cuando «presenta» o «toma» algún espíritu (denominado generalmente *maestro* o *protector*), que en una alta proporción suele ser extranjero o exótico. En estas fórmulas lingüísticas y rituales de la *ciencia espiritual* se conjugan al tiempo la voluntad del que cede –y abre– su cuerpo para que sirva como asiento y escenario para el *performance* de un espíritu, y la ausencia de voluntad y conciencia que el sujeto en trance manifiesta (dice experimentar) durante el mismo.

Desde la perspectiva de la apertura corporal y entrega al extranjero, se puede establecer una analogía entre las prostitutas que venden o alquilan su cuerpo, y la médium o *materia* espiritista que *presta su carne* para presentar a los espíritus protectores, y con ellos iniciar un proceso terapéutico con el consultante o afligido. Si en la venta del cuerpo de la prostituta o *mayate*, el *fuereño* o *embarcado* extranjero toma posesión efímera del mismo, este *prestar la carne* de los mediums y agentes rituales de la *ciencia espiritual* del Puerto, buscaría dar expresión a esos espíritus extranjeros, cargados de alteridad.

De este modo, la orientación hacia lo extranjero y lo exótico en la cultura urbana veracruzana, no sólo se da en un plano imaginario y estético, sino que también se concreta en aspectos más materiales y sensibles. Así ya sea en locales y calles del centro, o en templos espiritistas de la periferia, pueden encontrarse «carnes», cuerpos que se abren, prestan o venden al foráneo, y al mismo tiempo un centro de la ciudad, con espacios públicos y lugares de diversión, que parece desplegado según el mapa nocturno del deseo de los *embarcados* –figuras del tránsito que muestran su compulsión por acceder a unas relaciones sexuales mercantilizadas, sin reparar en gastos– y turistas, organizado para el disfrute de esos *otros* en tránsito por una escenografía urbana portuaria. Al focalizar nuestra atención en prostitutas, *mayates*, travestis, mediums, pero también personas «endemoniadas» o poseídas por alguna entidad espiritual errante o maligna, nos topamos con unos cuerpos que ocupando unas posiciones en el margen, revelan su trato privilegiado con lo *fuereño*, y así se muestran abiertos para otros cuerpos, espíritus o lenguas extranjeras. Constituyen un tipo de figuras que guiándose por sus intereses variados buscan incorporar, revestir corporalmente a estos otros en tránsito –espacial, libidinoso, categorial o espiritual– por este desasosegante y encantador escenario barroco.

Bibliografía

ALBERO, Solange, 1989: «Templando destemplanzas: hechicerías veracruzanas ante el Santo Oficio de la Inquisición. Siglos XVI-XVII», *Del dicho al hecho... Transgresiones y pautas culturales en la Nueva España*, pp.77-89, Seminario de Historia de las Mentalidades/INAH, México.

ARGUDÍN, Antonio, 1994: *Teatro,* Editora del Gobierno del Estado de Veracruz, Xalapa.

BENÍTEZ ROJO, Antonio, 1998: *La isla que se repite,* Casiopea, Barcelona.

CÓRDOVA PLAZA, Rosío, 1993: »De cornudos, dejadas y otras especies. Un estudio de caso sobre la sexualidad en el campo veracruzano», *Tradición y Modernidad en las Identidades* (Ponce Jiménez y Báez Landa, coords.), pp.54-67, CIESAS, Ediciones de la Casa Chata, México D.F.

DE SOUSA SANTOS, Boaventura, 1994: «El Norte, el Sur, la utopía y el *ethos* barroco», *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (Bolívar Echeverría, comp.), pp.311-332, UNAM/El Equilibrista, México D.F.

ECHEVERRÍA, Bolívar, 2000: *La modernidad de lo barroco,* Ediciones Era, México D.F.

FERRER, Buenaventura, 1801: *Reglamento para los bailes*, La Habana.

GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 1994: «Contrapunto barroco en el Veracruz colonial», *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco* (Bolívar Echeverría, comp.), pp.111-130, UNAM/El Equilibrista, México D.F.

GONZÁLEZ DE ALBA, 1998: «*Those were the days...*», *Nexos*, nº 241, pp.141-145, México D.F.

ROUSSET, Jean, 1972: *Circe y el pavo real*, Seix Barral, Barcelona.

SARDUY, Severo, 1973: »El barroco y el neobarroco», *América Latina en su literatura* (César Fernández Moreno, ed.), pp.167-183, Siglo XXI, México.

SARDUY, Severo, 1987: *Ensayos generales sobre el barroco,* FCE, México.



El Alien en El Chopo. D.F., México. Foto: Carles Feixa

Caracas: ciudad agazapada, ciudad espiritista

Francisco Ferrándiz

Dicen que la silueta de Caracas se asemeja al perfil de un felino agazapado mirando hacia el Oeste, quizás olfateando algún petróleo. Un felino tenso, determinado, brevemente erguido, dispuesto al salto. Un felino que destila entre sus garras el tumulto de una ciudad vibrante, compleja, quizá convulsa, que desborda el estrecho valle que apenas la contiene, que se empuja mucho más allá de sus límites de capacidad infinitesimales.

Es la Caracas de los millones de caracas, que se escurre sin fin por las autopistas brillantes –siempre cercanas al colapso–, los caminos empinados de los *cerros* –en escorzo hacia el horizonte–, los requiebros y trucos visuales de la modernidad arquitectónica, la mezcla olfativa de arepera y Guaire, los afloramientos intermitentes de joropo, salsa o cumbia, los espacios nómadas de la venta ambulante, la sólida frontera norte del Ávila.

Es la Caracas de las multitudes, de los ruidos sin presencia, de Petróleos de Venezuela S.A. y sus filiales, de los tiroteos, de la informalidad, de los *bonches* hasta el amanecer, de los mercados, de los *carritos* atestados, de las élites económicas, de los vertederos humeantes, del metro impecable, de las emigraciones masivas, de las urbanizaciones en las *colinas*. Es la Caracas que fascina. Es la metrópolis caleidoscópica, tortuosa, densa, fuerte, eufórica, barroca. Es la Caracas que te abraza y te golpea, peleando un grito. Un entramado laberíntico, un conglomerado múltiple de lugares que se alimentan, se esquivan, se necesitan, se resienten, se desconocen, se temen, se abandonan mutuamente. Es la Caracas de los segmentos interminables, trenzada al borde del salto, que te roza sigilosa y rápida, siempre agridulce, siempre despierta. Una Caracas siempre al filo de gritar sus nervios de acero, *merengue*, río y asfalto. Como ese felino invisible y ágil que atraviesa enfurecido sus arterias.

La tensión muscular que impregna Caracas fluye eléctrica en su vivencia espiritista, esa intimidad sagrada que estremece con insolencia los recovecos entre lo corpóreo y lo etéreo. Caracas segrega esa explosión, ese murmullo en ascenso, esa respiración acelerada, esa voz entrecortada, esos ojos en busca de rumbo, ese ímpetu corpóreo rozando el límite, que se expande como un torrente atropellado por los itinerarios del trance. Ese temblor que

desemboca en lo profundo. Estar poseído por Caracas, ser poseído en Caracas, entrelazarse con sus claves sensoriales en el despegue mismo de la conciencia. Quizás por eso el pulso más íntimo de la ciudad espiritista late encajonado en la estrecha mediana, mínima, de una de sus bulliciosas vías de entrada, la Autopista Francisco Fajardo.

Allí, en la membrana de la urbe, se retuercen los vientos silbantes de Sorte, saturados de *encantos* y de selva. Allí, la estatua de la Reina María Lionza, patrona máxima del espiritismo venezolano, encrucijada de duendes y *fuerzas*, se empuja sobre la viscosidad urbana de la ciudad, la pesadez de los atascos, la suciedad del asfalto grasoso, el rastro efervescente de la gasolina mal quemada. Impávida. Masiva. Pública. Vertical. Casi siempre jaspeada de flores. Su efigie, espejo de la fantasía erótica y étnica del escultor Colina, inunda puntiaguda los altares y el imaginario espiritista popular. Amarrada entre el deseo y el prodigio. Extravagante. Ubicua. Erguida. Silenciosa. Próxima.

Montada sobre una danta hierática acompañada de serpientes, completamente desnuda, presumiblemente indígena en su rostro acartonado, los brazos de María Lionza irradian sus músculos, sus cartílagos, sus venas, sus tendones rígidos de cemento hacia arriba, casi desencajados, casi despegando, proyectando una pelvis igualmente maciza y liviana hacia el cenit previsible de Caracas. Como buscando el golpe. El gesto único a punto de reventar su cuerpo, fértil, riguroso e hinchado. En torno a la estatua, su leyenda y su fuerza mística gira en espiral vertiginosa, como un maelstrom sagrado, el universo *marialioncero* de Caracas. Ese alboroto de rincones precarios que dibujan la ciudad espiritista. «Tu culto es tu gloria, tu nombre es divino. Tu amor es la antorcha que alumbra el camino de nuestra conciencia. Derrama tu luz de fe, de esperanza, al Divino Jesús. Reina María Lionza, por tu poder, por los Siete Espíritus que te acompañan, no dejes que las estrellas me maldigan, ni que el cielo me borre la ilusión, ni que Satanás ni los brujis me destruyan este pobre corazón. Te suplico en compañía de los Espíritus, porque yo sin ti no tengo dicha ni consuelo, ni gloria tiene el cielo, ni vive el corazón. Y así de qué me sirve vivir en este mundo sin brújula, sin remo, sin timón».

Sin brújula, sin remo, sin timón. Los rastros evanescentes de la ciudad espiritista se desvelan nítidos al recorrer las calles de la Caracas popular, el Silencio, Quinta Crespo, o la Avenida San Martín, acumulando en la retina los altares todavía desmenuzados en los escaparates de las *perfumerías* esotéricas. Es el mercado del milagro, el bazar del prodigio, la compraventa de la suerte y la videncia. Allí, ambigua y escurridiza, la ciudad espiritista brota enérgica en series de estatuas polícromas aún desactivadas de *fuerza*

espiritual, ajenas todavía a los perfumes, los rezos, la posesión, la cura mística, el licor derramado, el *retorno* de la brujería, la petición ferviente, el símbolo confuso o distraído. Escorzos, decapitaciones, risas, gritos, dolor. Sensualidad, inquietud, desafío, sorpresa, rezos. Fragmentos expresivos de memoria táctica vertidos industrialmente sobre amasijos de estatuas y rostros, que fluyen atropellados entre la santidad, el peligro y la etnia. Son escaparates turbadores. Paneles corridos de cabezas y torsos adornados sobre una mirada fija, jerárquica, producida en serie, contenida en un punto negro mal dibujado, organizada para la inquietud y el consumo. Se incrustan en la visión periférica. Emiten descargas nerviosas. Marcan el paso en silencio. Preludian la conciencia errática, el dramatismo sensorial y la musculatura tersa del mundo *marialioncero*.

Tras las estatuas asoman vitrinas atiborradas de perfumes y esencias multicolores, licores, plantas medicinales y decorativas, hierbas empaquetadas, frascos de *cuerno de ciervo*, sobrecillos de talco, pólvora, azufre, limadura de hierro y polvos mágicos misceláneos, velas y velones corrientes e inusitados, *tabacos*, decenas de *despojos*, sahumerios, jabones y champús esotéricos, collares, medallones, pulseras, estampitas, aceites, puñales, capas de colores, bolas de cristal, naipes, manuales de magia, Budas felices, oraciones individuales y al por mayor. Cerrados en sus bolsitas, almacenados por tamaños, colores y formas, ordenados en cajas. Todos esperando la transacción económica, el conjuro, el gesto pautado, el impuso ritual de su eficacia sagrada. Vienen de todos los rumbos, entrechocando. Santería y macumba, vudú estereotipado, videncias misceláneas, catolicismo popular, quiromancia, espiritismo, astrología. Ramilletes de velas fruto de la industria local de la parafina –se producen y consumen diariamente miles de velas en los resquicios del petróleo–, sí, pero también productos esotéricos diversos procedentes del mercado ya globalizado de la magia caribeña, con ramificaciones en Miami, Nueva York o Puerto Rico –Mistic Products (*sic*)–, y sus sedes más livianas en el ciberespacio. «Magia de amor. Ingredientes: Afrodita, Amor, Atrayente, No me Olvides, Ven Conmigo, Quiéreme Mucho, Miel. Indicaciones: Se mezclan todas las esencias mencionadas en una ponchera, aplicándoselas luego del baño normal del aseo. Es recomendable no secar este baño con paños, etc. Seque solamente la cabeza. Este baño ayuda a todos aquellos que buscan una persona que les brinde amor, otorgándole a su cuerpo la atracción necesaria para que la persona escogida se fije en ella».

No me olvides, ven conmigo, quiéreme mucho, miel. Vagar por los *barrios* populares en busca de los *portales* y centros espiritistas, invisibles, numerosísimos, partidos en mil pedazos, agazapados, ruidosos. Sólo allí

están los vértices de la ciudad espiritista, esparcida en sus espacios de secreto, brotando de la pesadumbre con extraordinaria energía. Absorber los altares abigarrados, salpicados de presencias, mudos, envueltos en penumbra y humo, chorreantes de licor y vela. Bustos, estatuas completas, estampitas, fragmentos de imagen, cuadros, símbolos. Robándose el espacio. Empujándose desde dentro en escorzos imposibles. Rozando como una brisa los poros de los fieles. Estirándose tibiamente ante la proximidad cierta del trance. Velas prendidas, neblina de incienso, flores, tabaco sobre tabaco, tambores. Claroscuro vacilante que captura misterio.

Con el *despojo* y la purificación se activa la escenografía, irrumpe la ceremonia, comienzan a sacudirse las *fuerzas*. Es el exceso sensorial. Es el universo de lo convulso, de lo explosivo. Esa *tumbadora* escupiendo ritmos. No nos deja respirar. Se engancha tenaz con los sahumerios, los cantos, el tibio ambiente de las velas, los licores, nos arrastra. Se recogen los mediums en gesto concentrado, inquietos, excitados, anticipando el vacío, el vértigo y el cruce de almas. Se colocan frente al altar, cada vez más desvaídos, más imprecisos, trompicados, perdiendo el contorno, bajando la frente, santiguándose, esperando la *fuerza*, intuyendo su forma, esbozando su teatralidad, sintiendo su peso. Los *bancos*, ayudantes rituales, palpan desde atrás el aura, expulsan con fuerza los humos del tabaco, asperjan los licores preferidos de las entidades místicas, empapan las espaldas, empujan los fluidos espirituales hacia dentro y hacia fuera, siempre hacia arriba, con sus manos que penetran aire.

Es la *elevación*, el trance. Se miman las articulaciones, reblandecidas de humo, calor, líquidos y esencias. Los tobillos, las rodillas, los codos, las muñecas, siempre desde abajo, siempre en ascenso. El estómago, toda la espina dorsal y el cuello, la cabeza, los labios, los ojos. Tam tam, tam tam. Cuerpo, desequilibrio y ritmo. Vaivenes de la conciencia. Flujo colectivo de *fuerzas* que vagan en oleadas de *materia* en *materia*, que abren y cierran en parpadeo rápido ojos teñidos de luz. Danza desmayada de extremidades que se hinchan, se retuercen, se agitan, se impulsan hacia lo grotesco. Cuerpos en escorzo, cabeza con cabeza, músculos al límite de su extensión, venas pronunciadas, fosas nasales henchidas, pulmones hiperventilados, listos para trabarse con los espíritus. Rostros encogidos, asimétricos, bruscos, abiertos en sus grietas, llamando una bocanada de aire. Voz gelatinosa, quebrada, ronca, elástica, vibrando entre presencias y dialectos.

Allí, en el principio mismo del cuerpo, reciben a los espíritus las *materias*. Entre la violencia y la ternura, presas de una intensidad vulnerable, amarradas a una anatomía desbordada. Máxima intimidad sensorial. Hace calor en la sala. Pesa el oxígeno. Pestañea la luz. La distancia resbala. Una

mano semicerrada oculta una vela. Se oyen tres disparos en la calle. Los bancos escupen licor a los ejes sagrados. Descienden gestos sutiles o bruscos desde el retablo hacia el cuerpo. Ya están aquí. Llegaron. Saludan. Comienzan las chanzas, los discursos, los cantos, los tragos, los bailes, los rezos, las consultas y las curaciones. Se inicia el carrusel inexacto de las entidades sagradas.

Es el territorio de la memoria. Panorámica sagrada que se despliega en carne. Los espíritus que *bajan* evocan breves historias subalternas, enredadas en el detalle fragmentario, en el silencio apenas quebrado por la significación, en la risa, la ambigüedad y la violencia. Princesas esbeltas, *encantos* de la naturaleza, indígenas mutilados, tropa desordenada, esclavos africanos encadenados, médicos de los pobres, ánimas en pena, brujas y brujos poderosos, alcohólicos, héroes gloriosos o enfermos, curadores desvergonzados, prostitutas, bufones, delincuentes, sabios populares, soldados torturados, cimarrones rebeldes.

Es el panteón sin límites, siempre renovándose, transitado por clásicos y por modas pasajeras. María Lionza, José Gregorio Hernández, Ismaelito, India Mara, Zaira-ha, Simón Bolívar, Urdaneta, Macumba, Guaicaipuro, Changó, María Francia, Congo, Negra Matea, Pluma Roja, Lino Valle, Terepaima, Ánima del Taguapire, Yoraco, Negro Felipe, Mr. Vikingo, Tibisay, Don Juan de los Tesoros, José Antonio Páez, Negro Pío, Don Toribio Montañés, Erika la Vikinga, Atahualpa, Don Juan de la Calle, Barón del Cementerio, Ánima Sola. Algunos entre cientos.

Muchos esbozan regímenes de dominación, guerra, tortura y muerte. Amalgamas de poder, identidad, cotidianeidad y violencia. Es el territorio de la herida. Ante todo. De la herida de la historia y los paisajes del olvido. Un modelo para armar. Un jeroglífico en carne de la Venezuela agazapada, siempre por descifrar. Biografías necesariamente indeterminadas que disuenan y apenas se reconocen. Se deforman de boca en boca en versiones apócrifas que se infiltran tenaces por las costuras de la realidad hegemónica.

Es el territorio de lo híbrido. Se aceleran los tambores y *baja* en los mediums el Centauro de África, desbocado, esbelto, atormentado y poderoso en su iconografía fantástica. Irrumpen los espíritus de vikingos y vikingas, héroes de cómic descosidos de la imaginería de la pasión cristiana y la estética *punk*. Se funden con los antepasados de la Venezuela negra bajo el gobierno de Santa Bárbara de Changó. En su identidad improbable, eslavos y africanos comparten una corporalidad traumática, urgente, cadavérica, crispada, violenta, desorbitada, teñida de sangre, manifestada en un lenguaje hondo, indescifrable, ronco, dislocado, percibido como inglés arcaico.

Llegan y se van los *hermanos* en riadas, tiñendo las *materias* de sensaciones como manchas de colores en tránsito. Ya vienen los espíritus de los médicos, calmados y contenidos dentro de sus *materias* como en un entorno hospitalario –la posesión medicalizada. Trafican con la eficacia biomédica, ahora tecnomística, y adivinan desgracias sobre rayos X sacados de los hospitales, practican transfusiones de sangre simbólicas, operan sin rozar a sus pacientes, organizan hospitales místicos, interpretan brujería en muestras de orina, o recetan medicinas de patente en el fragor del trance.

O regresan a su patria expoliada, llenos de agravio y sangre, los espíritus de los caciques indígenas venezolanos. En sintonía transversal con la estatuaria oficial que puebla los parques y plazas de Venezuela, construyen su esencia nativa –a caballo entre la historia, la fantasía, la cotidianidad y la cultura de masas– junto con algunos Incas como Atahualpa o *pieles rojas* popularizados por el *western*. Hinchados, poderosos, gigantes, sobrios, reventando a sus mediums. Arrogantes en el martirio y en la derrota, disfrazados de nostalgia, reviven sus dramas, batallas y desamores épicos en una *tierra india* recobrada, apenas por unos instantes, al serpenteo urbano de Caracas y su desfile de abeja.

Es también el territorio de lo próximo. Del guiño cómplice y el reproche. Se manifiestan despreocupados los *chamarreros* y *chamarreras*, compendio de todas las modalidades de medicina tradicional, envueltos en su ancianidad obscena. Traen consigo el alboroto familiar de los espacios locales y regionales estereotipados. Artríticos, desmemoriados, mordaces, malolientes, jugadores, camorristas, mascadores de *chimó*, suaves para las *materias*. Con sus achaques y su caminar renqueante, las anegan de vejez y brujería.

Descienden por fin, intoxicados, aún fríos, los *malandros*, jóvenes alegorías de la geografía más peligrosa y sórdida de Caracas. Sitiados en su corporalidad de calle, su familiar *tumbaíto*, esculpen en los cuerpos de las *materias* heridas, adicciones, *culebras* y biografías truncadas, enmarañadas siempre con el estigma y la muerte temprana y trágica. Ya deambulan por los cuerpos gastados algunas ánimas milagrosas, inconsolables, desdichadas, amantes del susurro y el llanto, atadas al lugar y circunstancia del accidente, portadoras imprescindibles de las desgracias de lo cotidiano. Hay recogimiento y escalofrío. Temblor de vigilia. Quizá sed.

Llega el agotamiento. Sigue el claroscuro, ahora más grumoso, más espeso, balbuciente. Se desgaja la escenografía sin centro. Quedan apenas los ecos, los rumores, los guiños. Los niños duermen en hojas de periódicos extendidas sobre el suelo de cemento. Los pacientes ya curados sosiegan su convalecencia semiapoyados en las paredes, cabeceando su vigilia. Ruedan

botellas de licor vacías, consumidas hasta el poso por los *hermanos*. Una *tumbadora* insiste lánguida un ritmo que ya se difumina, se convierte en arrullo, se derrite. Se oyen una risa aislada, una palmada seca y una carrera en el despunte de la madrugada.

Los improvisados símbolos terapéuticos de talco o harina yacen casi borrados, desactivados, apenas reconocibles bajo pisadas al pie del altar o en los recintos sagrados de velas que se extinguen muy despacio. Ya próximas al suelo. Se tambalean inseguras las *materias* tras horas de trance, saturadas de presencias turbadoras, curaciones, consultas, ayuno, adivinaciones, danzas. Pegajosas. Golpeadas. Cansadas. Retorcidas. Frágiles. Cuesta regresar. Se van paulatinamente de sus cuerpos las *fuerzas*, a saltos o deslizándose, altivas o melancólicas. Los *bancos* dibujan el descenso de los *fluidos* desde el eje vertebral hacia los pies, primero liberando la cabeza y el cuello, luego el pecho, la cintura, los brazos y las rodillas. Ya pasa la vela prendida por delante de los ojos. Ida y vuelta. Ida y vuelta. Ida y vuelta. Un médium vomita enganchado en cinco brazos. Se entorna una ventana sin vidrio. Sube un *jeep* quejándose por la quebrada. Un, dos, tres saltos. Dime, escucha, ¿cómo te llamas?

No me olvides, ven conmigo, quiéreme mucho, miel. Dicen que las sensaciones masivas del trance tardan en extinguirse. Como miembro fantasma que se percibe cuando ya no existe, el trance se desteje de los cuerpos en retales discontinuos. Un dolor agudo en un brazo, una tensión en la espalda, un estremecimiento profundo, una contracción en el gemelo, una ansiedad en el pecho, un calambre en el costado, una voz quebrada, un aroma tenaz, una náusea, un recuerdo ajeno que anida repentino en la memoria, una visión borrosa en la retina, un susurro que se asienta como letanía en el oído. Allí se aferran intermitentes los *hermanos*, ya residuales, perezosos, juguetones, cosquilleantes como burbujas de vena. Es el territorio de la invocación que se esfuma.

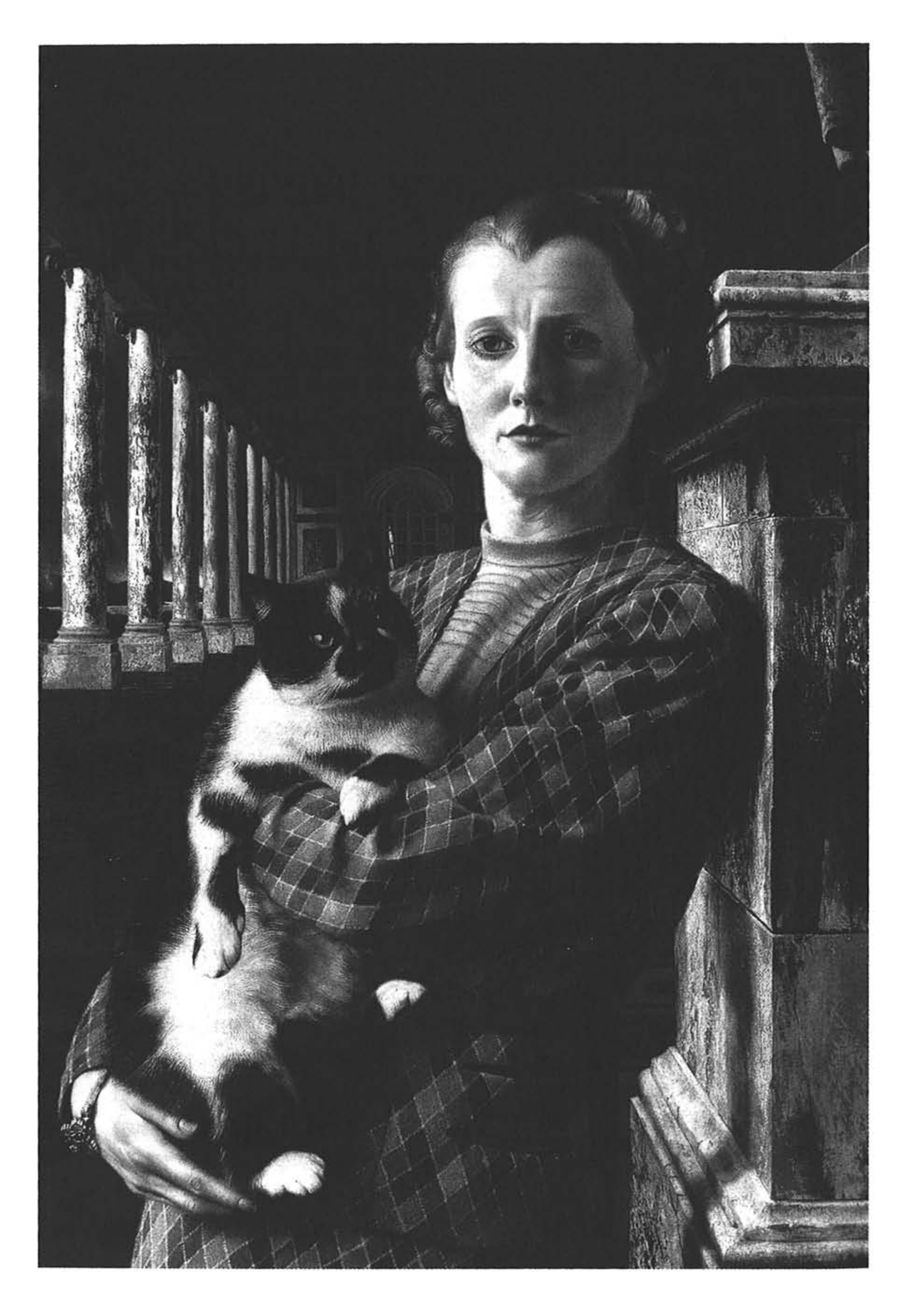
«Conjuro para trabar armas y cortar la fuerza. Yo conjuro todo tiro sea del arma que fuere, sea cortante, de bronce, acero o hierro. Te conjuro, creo que la detengo por el viento, cielo y tierra: conjuro y reconjuro y creo que no reviente, como el cielo no se cae ni el agua se enciende en fuego; bala detente, creo que se hiele toda arma y ningún tiro reviente, creo que sienta con el brazo un temblor y desespero, como el Judas que se ahorcó cuando murió el Nazareno. Te conjuro cualquier arma que atente contra mi cuerpo, por la corona y los clavos de Jesús el Nazareno; detente, arma, detente, detente toro de fuego; detente, amigo, detente; conjúrote nervios y venas; que se te quite el aliento, valor ni fuerzas no tengas, para maltratar mi cuerpo, ni jamás mal pensamiento, de manos y pies maniatado quedes como

Cristo en el madero de la Santa Cruz, carne y sangre te duerman y prívesete el cerebro, en nombre del cielo y de la tierra; conjuro tiros de fuego, punta de peinilla o crucero; conjuro, creo y detengo, brazo desconjúrate pronto y que ningún tiro reviente, por la corona de espinas y los tres clavos de acero, detente tiro de fuego, arma cualquiera detente, como el cielo no se cae, ni el agua se enciende al fuego conjuro y reconjuro, que intentare con mi cuerpo, de pies y manos se escarche, pierda fuerza y movimiento, como quedó Jesucristo clavado en el madero, así quiero quede mi contrario y el arma no le dé fuego, conjuro, creo y reconjuro. Amén».

Detente, arma, detente. Detente toro de fuego. Estar poseído por Caracas, ser poseído en Caracas. Sobrevivir en Caracas. Zambullirse inerte en su pulso. Respirar su vehemencia. Dicen que los espíritus, los *hermanos*, siempre nostálgicos de carne y músculo, ávidos de latido y sangre, se *recuestan* o apoyan en las *materias* más allá de las ceremonias en los *portales* espiritistas. Dicen que les acompañan en lo cotidiano, titilan en sus gestos, se infiltran en su habla, se alojan traviesos en su mente, permean sus decisiones, modifican sus gustos, habitan resquicios de su deseo, mueven o truncan sus cuerpos como marionetas a cámara lenta. Posesiones parciales, recíprocas, estados de atención inconcretos, trozos de trance, espectros en busca de cuerpo que hacen de la ciudad de los mediums un súbito altar animado. El trance retorna así a la intensidad de la calle, a los recodos y las brisas donde se inventan cada día sus aristas corpóreas. Será que así es caminar por Caracas con una luz en el costado. Será que la ciudad espiritista se experimenta como paisaje de presencias múltiples, simultáneas, moduladas en gestos y humores de autoría diversa.

Los altares excesivos de María Lionza, extravagantes como tela de araña, brotan de muy adentro. Pasadizos sensuales hacia la memoria, cruces de historias oficiales y populares, goznes de devociones y sentidos de identidad privados y colectivos, se disgregan en juego de equilibrios, en espacios de traslación múltiple, como planetas a la deriva que entrelazan sus órbitas mientras se ocultan sus contornos. Matrices permanentes de la *fuerza* espiritista, la *fuerza* que se grita, la *fuerza* que se hinca tenaz en los huesos, acunan el trance que reside agazapado en su infinidad de escondrijos polícromos. En su vientre. En el bostezo largo de ese felino inminente que es Caracas.

PUNTOS DE VISTA



Carel Willink: *Wilma con un gato,* 1940, óleo sobre lienzo, 88 x 64 cm.
Museum voor Moderne Kunst, Arnhem

Dime *quién* te obsesiona. Paradojas de lo autobiográfico

Dominique Viart

Sin duda es un tanto imprudente, si no francamente inconsciente, pretender hablar hoy, todavía, de lo «biográfico». En estos últimos años, las publicaciones se han multiplicado tanto[1], sean obras o estudios de obras, en este campo, que resulta imposible pretender agotar el asunto. Si hay una literatura inagotable, es sin duda ésta. Pasó al primer plano de la escena literaria a finales de los setenta y gracias a los documentos de la etnología contemporánea[2] o bajo la máscara o con el pretexto de juegos formales[3], la literatura «personal» alcanzó una amplitud sin precedentes. Esto incita a reflexionar no sólo en cuanto al «retorno del sujeto» que obsesiona de modo singular a lo más contemporáneo de nuestra literatura, sino en la agitación que se apodera de lo biográfico y que enturbia la definición a la vez que extiende su práctica y sus modalidades. Hasta tal punto es así que los cuadros establecidos durante una época formalista se vuelven porosos y se confunde el ensayo con la ficción, el testimonio y la reconstrucción histórica con la inventada. Que lo real de lo «biográfico» se ha mezclado con lo ficticio no es ciertamente novedoso. El menor estudio de las biografías ha debido hacerse cargo de esta imaginación que se entreteje con los hilos de la «vida reconstruida». Es imposible prescindir de ello. Pero hay una proliferación de paradojas en torno a la *intención* y a la *invención* biográficas. Sin duda, la confusión que rodea a esta forma contribuye a ciertos debilitamientos de la exigencia creadora, a la vez que favorece la renovación de la actividad literaria, artística e intelectual. Hemos elegido interesarnos por estas nuevas perspectivas, a menudo problemáticas, más que por aquella efervescencia.

[1] *Tal fue la constatación de Alain Buisine al abrir el coloquio sobre «Lo biográfico» celebrado en Cerisy-la-Salle en agosto de 1990 (ver la* Revue des Sciences Humaines, *n° 224, 1991-4). Una década larga más tarde hay que admitir el aumento permanente del fenómeno.*

[2] *En este sentido es relevante la influencia de la colección* Terre humaine *de la editorial Plon y ese libro emblemático que fue* El caballo del orgullo *de Pierre Jakez Hélias.*

[3] *Roland Barthes:* Roland Barthes par Roland Barthes *(Seuil, 1975); Georges Perec:* Wou le souvenir d'enfance *(Denoel, 1975); Serge Doubrovsky:* Fils *(Galilée, 1977).*

Expansión de lo biográfico

Más que simples fenómenos literarios o culturales, la biografía y la autobiografía resultan hoy, sobre todo, un fenómeno sociológico. Hay asociaciones especializadas[4], encuentros, salones y festivales[5], reseñados tanto en las revistas de ciencias humanas como en las publicaciones para el gran público[6]. Desde hace algunos años es un fenómeno económico, con su mercado y sus mercados parciales, colecciones especializadas, derechos de autor, traducciones, adaptaciones audiovisuales, cada vez mayores. En tanto el género estatuido en los años setenta por la teoría literaria, se disuelve en la reflexión crítica que lo considera (obligada a inventar categorías como la autoficción, la bioficción, egoliteraturas, alteroliteraturas, mitobiografías), se va convirtiendo en una institución. Ser biógrafo se ha vuelto un oficio, no mal situado del todo entre los del historiador y del periodista. Añadir una biografía a la lista de sus obras es, hasta para un político, percibir una prima de seriedad que inscribe su acción en el tiempo, confiere a su programa el peso legitimador de una herencia y promueve al primer plano de sus mítines la figura tutelar de sus modelos[7]. A la inversa, el historiador-escritor reforzará su buen éxito de público gracias a las biografías seminovelescas, ocupándose de temas políticos[8]. O sea: tras lo biográfico se perfila la sombra de lo ideológico, y sobre ello volveremos.

Otrora marginal y, todo hay que decirlo, más bien despreciado por un mundo intelectual alimentado por el *Contra Sainte-Beuve*, el citado género se ha vuelto tan tentador para el escritor como para el universitario[9]. La sección biográfica ha sustituido a la crítica en los suplementos literarios de los periódicos como igualmente en las estanterías de los

[4] Association pour l'autobiographie, *fundada por Philippe Lejeune, que funciona en Ambérieu en Bugey (Ain);* Association Vivre et l'écrire *(Orléans), etc.*

[5] *Entre otros: Salón del Libro Histórico y Biográfico (Hossegor, julio de 2001); Festival Anual de la Biografía (Neuville en Ferrain, desde 1995); etc.*

[6] Sciences Humaines, *«Récits de vie», nº 102, febrero de 2000.*

[7] *Entre otros: Philippe Séguin:* Louis-Napoléon le Grand *(Grasset,1990); Nicolas Sarkosy:* Georges Mandel *(Grasset, 1994); Huguette Bouchardeau:* George Sand *(Laffont, 1990)* y Agatha dans tous ses états *(sobre Agatha Christie, Flammarion, 1999).*

[8] *Es, por ejemplo, el caso de Max Gallo, convertido en pensador de cierta «izquierda soberanista» a la cual domina, sin duda, la fascinación bonapartista que atestiguan muchas de sus obras.*

[9] *No faltan ejemplos de quienes se han incorporado a la tarea (por caso: Franck Lestringant, historiador del Renacimiento, que publicó una biografía de Alfred de Musset en Flammarion, 1999). Ver asimismo las reflexiones de Alain Buisine, autor de* Casanova l'européen *(Tallandier, 2001), sobre su propia práctica biográfica.*

libreros y en las bibliotecas públicas. Nadie pudo prever, hace treinta años, que un personaje desaparecido de los medios habría de ver publicada su biografía[10], o que un nuevo filósofo que hizo la guerra al pensamiento enfeudado en la ideología, iba a escribir la biografía del filósofo ideólogo por excelencia[11], o quien juraba fidelidad a la estructura en contra del sujeto habría de narrarnos los días y las horas de cierta gran figura de las letras[12]. Aún más: por medio del recurso a la biografía se desarrollan hoy las consideraciones más insistentes de los pensadores de nuestro tiempo[13].

La cuestión es la persistente literariedad del objeto. Philippe Lejeune, gran especialista en la materia, reconoce haberse ido alejando del *corpus* literario para considerar la autobiografía como práctica vivida, gesto pragmático de la vida cotidiana sin ambición literaria. Mientras tanto, cuanto más se libera de la literatura, el escrito autobiográfico resulta más perseguido por la literatura con el fin de recuperarlo. *La adoración* de Jacques Borel puede reaparecer sin su subtítulo de novela, que era, en una época, la necesaria garantía de género. Ya no se aclaran hoy las categorías de ensayos, narraciones, ficciones y, desde luego, novelas, todas ellas fronterizas, de una manera u otra, con la biografía. Los propios editores favorecen tales prácticas por medio de colecciones destinadas a recibir o a suscitar estos libros: en Gallimard, por ejemplo, *L'un et l'autre* y *Haute enfance*. También la crítica literaria ha encontrado allí un renovado campo de reflexión: desde las múltiples interrogaciones sobre las definiciones posibles de la autobiografía, luego de la llamada autoficción, hasta los más recientes trabajos sobre «la narración de sí mismo», y diversos coloquios como «poesía y autobiografía» (Marsella, 2000), «la transposición» (Lille, 2001), «la escritura del otro» (Dijon, 2001), etc.

Se puede interrogar a este síndrome cultural y su institucionalización social. Nuestro tiempo ya casi no razona abstracciones –las grandes construcciones ideológicas han fallecido– sino que privilegia los ejemplos concretos y los glosa. Distintos fenómenos contribuyen a ello, como el repliegue individualista analizado por Gilles Lipovetzky y la disolución de los grandes relatos globalizantes a favor de los particularismos locales que

[10] *Christophe Bident,* Maurice Blanchot, partenaire invisible, *Champ Vallon, 1998.*

[11] *Bernard-Henry Lévi,* Le siècle de Sartre, *Grasset, 2000.*

[12] *Julia Kristeva,* Hannah Arendt, *Fayard, 1999; Philippe Sollers:* Casanova l'admirable, *Gallimard, 2000.*

[13] *Algunos ejemplos: Élisabeth Badinter es autora de un* Condorcet *(Fayard, 1989); Alain Finkielkraut:* Le mécontemporain Péguy lecteur du monde moderne *(Gallimard, 1991).*

evoca Jean-François Lyotard[14], o la vulgarización de las reflexiones psicoanalíticas y de las nuevas orientaciones del método sociológico. Se advertirá también una manera particular de nuestro tiempo de no poder abordar ninguna cuestión sin encarnarla en una figura ejemplar. El éxito de la prensa del corazón es un síntoma manifiesto de la necesidad actual de enrostrar los datos sociopolíticos, o sea de – literalmente – darles rostro, de sustituir todo análisis conceptual por una experiencia vivida, una puesta en escena del testimonio biográfico: es hacer discurso sin discurrir.

El discurso enrostrado

Las emisiones de radio y televisión también privilegian los casos singulares cuya exposición y procesamiento deberían producir algún sentido pero que, en definitiva, sólo estimulan sentimientos. Ya no se habla de prisiones, violaciones, soledad, adulterio, obesidad, sida, alcoholismo, miseria, homosexualidad, parejas de hecho y demás, sino del calvario de Fulano, del trayecto de Mengana, de la difícil aunque fiel relación entre Pepe y Paco, etc. La síntesis autobiográfica vale para todo: la representación de uno mismo o del otro ante la consciencia social. Hay un fenómeno que el mismo lenguaje registra con fórmulas que sólo enuncian lo colectivo a partir de una referencia individual ejemplar, como esa «generación Mitterand» que en un tiempo favoreció las ventas de la prensa rosa. No disimulemos el debilitamiento conceptual que ello significa: ningún nombre propio es capaz de circunscribir una noción. La misma ambivalencia de la *denominación,* sobre la cual se han escrito numerosos estudios, confunde la claridad eficaz de las múltiples acepciones posibles.

Debilitamiento o, más bien, perversión intelectual. Si se concibe correctamente lo que viene ocurriendo hace algunos decenios en la escena cultural, quizá resulte menos evidente la percepción de los efectos subterráneos. Promoviendo una desconfianza necesaria ante todo Discurso y ante cualquier ideología humanista, las grandes deflagraciones históricas han embrollado las concepciones del sujeto: éste sólo se halla actualmente en el repliegue individualista y la práctica biográfica en sentido amplio. Se

[14] *Según Philippe Forest –y ¿cómo no estar de acuerdo con él–: «Nada es más fácil de demostrar que el triunfo actual de la literatura del ego está regido por la entrada de las sociedades occidentales en la era de la posthistoria, que el desfondamiento de los grandes relatos suscita un repliegue de cada quien hacia el territorio sosegador de lo íntimo donde cada uno se ofrece a sí mismo el complaciente espectáculo de su vida» (Philippe Forest:* Le roman, le je, *Éditions Pleins Feux, Nantes, 2001).*

cree, de esta manera, reinventar un humanismo nuevo, liberado de construcciones utópicas y peligrosas, y más preocupado por el Otro. Pero así se olvida que el otro como sujeto y, con mayor razón, las narraciones que los involucran, están cargados de ideologías y transmiten discursos, aunque permanezcan en estado latente bajo la máscara biográfica.

En efecto, la dimensión narrativa no da cuenta suficiente de lo biográfico, y hace falta un completo trabajo crítico para articular lo biográfico y lo discursivo. Si es fácil convencerse de que un individuo sienta la necesidad de orquestar la representación de sí mismo que se apresta a ofrecer en ciertas circunstancias específicas (entrevista de trabajo, campaña electoral) conforme a las leyes mismas del discurso argumentativo, no conviene perder de vista que la escritura biográfica está implícitamente trabajada por la misma preocupación. Nadine Kuperty-Tsur lo subraya: «Si los estudios consagrados a la autobiografía conforman desde hace veinte años una auténtica legión, escasos son los que se han dirigido hacia la naturaleza fundamentalmente argumentativa del discurso autobiográfico. Y, sin embargo, es un discurso que intenta convencer, persuadir y que, en ese sentido, moviliza todos sus esfuerzos para transmitir una imagen cuidadosamente construida del sujeto»[15]. El antiguo paradigma de las confesiones (Jacques Borel propone denominar a toda la literatura autobiográfica literatura de la confesión[16]) y las querulancias, rige subterráneamente muchas prácticas autobiográficas.

Ahora, sin duda, resulta oportuno matizar los conceptos. No oponiendo las formas de autobiografía negativa, en la cual sujeto confiesa sus extravíos y sus defectos más que anhelar la manifestación de sus propios valores. Pues se sabe que toda puesta en escena de sí mismo, aunque sea una condenación, se paga de alguna forma por medio de una gratificación, y desvalorizarse puede ser una manera de autocomplacerse. No hay que desdeñar los lejanos pero todavía activos parentescos entre la biografía y el *exemplum*. Contar una vida basta para conferirle valor, sea cual fuere tal valor y, en consecuencia, para erigirla en ejemplo, aunque sea negativo, por el mero y simple evento de producir el relato. Es el caso de muchas biografías que ocultan el discurso sobre el cual se basan implícitamente, al no inscribirlo de verdad. Hay también otros intentos que se dan más bien como investigaciones, como interrogaciones. Estas prácticas escapan a lo argumentativo

[15] *Nadine Kuperty-Tsur (dir.),* Écriture de soi et argumentation. *P.U. de Caen, 2000.*

[16] *Ver Jacques Borel,* Propos sur l'autobiographie, *Champ Vallon, 1994, y Michel Braud et Joëlle de Sermet (eds.),* Écritures contemporaines 3, Jacques Borel, L'imagination autobiographique, *Lettres Modernes-Minard, 2000.*

pero no a lo discursivo. Es entonces cuando cambia la naturaleza del discurso implicado, en favor de una versión más conjetural y más hipotética.

La pantalla del sujeto

Ciertamente, el escritor siempre ha preferido diseñar figuras antes que desarrollar discursos. Pero la función del personaje era, justamente, la de sostener el discurso, es decir: sostenerlo en el espacio de la ficción. Cabe recordar la definición de Nizan proponía del personaje: «un nudo de problemas». Del mismo modo, en *La esperanza*, Malraux encarnaba en diversas figuras muy esquemáticas las posibles posiciones discursivas, según la pertenencia ideológica de los diversos protagonistas. Hoy, por el contrario, lo que se busca no son los discursos sino los comportamientos, y la narración de dichos comportamientos «hace discurso». Ni siquiera los trabajos sociológicos tratan ya de fenómenos generales sin producir los testimonios directos, exhibir las entrevistas efectuadas en lugar de la síntesis esperada. Las recientes investigaciones de Nathalie Heinich acerca del efecto que los premios literarios producen en los escritores[17] se deslizan a veces hacia la vulgarización sociológica de un Jean-Claude Kaufmann y demuestran una preocupación específica del habla individual. No se trata ya de hablar de algo y comentarlo, sino de darlo a entender.

Entonces, cada vez más a menudo, el habla singular, la historia personal de un individuo, se presentan como fines en sí mismos, irreductibles a cualquier intento interpretativo. ¿Qué retenemos, por ejemplo, del imponente informe sobre *La miseria en el mundo*? No las observaciones reflexivas del equipo de Pierre Bourdieu sino la palabra de los excluidos que los diálogos de la encuesta recogen[18]. Pruebas de este desplazamiento significativo son las diversas adaptaciones teatrales de que este libro (de sociología, no de literatura, valga la repetición) ha sido objeto, a pesar de las perplejidades de Pierre Bourdieu que en 1986 denunciaba el peligro de la ilusión biográfica[19]. La suntuosa portada contrasta con el negro y ascético título científico: «Bajo la dirección de Pierre Bourdieu: La miseria en el mundo». El libro cerrado dice que Francia habla, en tanto que, al abrirlo, se puede leer que quien habla es la palabra del sufrimiento.

[17] *Nathalie Heinich:* L'épreuve de la grandeur, *La Découverte, 1999.*

[18] *Pierre Bourdieu (dir.),* La misère du monde, *Seuil, 1993.*

[19] *Pierre Bourdieu: «L'illusion biographique», en* Actes de la Recherche en Sciences Sociales, *62/63, junio de 1986.*

Las películas sobre el exterminio de los judíos, *Shoah* y *La lista de Schindler*, una en las antípodas de la otra, han hecho a favor de la memoria colectiva sobre los campos de exterminio más que muchos estudios históricos. No sólo porque el cine es un medio más potente que el libro, especialmente el universitario, sino también y sobre todo porque se exponen a través de vidas singulares, encarnadas por un actor, en primer plano o con fotos fijas, donde la emoción y la memoria laten hasta en la textura de la piel. Las culpas y los traumas de la historia se ven en una crispación o una gota de sudor. El largo desfile de los supervivientes al final de la película de Spielberg, más allá de la puesta en escena de la ceremonia, coincide en cierta forma con la opción de Lanzmann que prefiere no mostrar nada pero da a ver rostros que hablan. Un efecto de balancín propio de nuestra época lleva patéticamente de uno al otro, siendo que, en principio, el informe propuesto era más bien lógico. Ambas empresas lo muestran, cada una a su modo, como en el infinito se juntan las paralelas: biografía, testimonio y escenificación, aunque sea mínima, valen más que cualquier discurso.

El objeto biográfico: el gusto por lo minúsculo

En el dominio histórico los trabajos que, bajo el impulso de la escuela de *Annales* se habían alejado de las grandes figuras políticas y de su destino, convencidos de que las grandes estructuras socioeconómicas importaban más que la aventura de los pueblos y las negociaciones de los gabinetes, experimentan desde hace un tiempo un cambio notable. Al rechazo de las biografías históricas, dejadas en manos de los divulgadores que escribían historias para el gran público, a veces noveladas, a favor de estudios serios sobre las condiciones de vida, de trabajo y de producción, sigue un nuevo tratamiento biográfico de la historia. Simplemente, se ha cambiado de objeto biográfico: ya no cabezas coronadas y grandes gobernantes (sólo se arriesgan hoy en día a hacerlo algunos políticos que aspiran a tan altos destinos), sino individuos comunes, representativos[20]. Procesar cifras sobre la producción de trigo no dice nada si no se sabe decir a la vez cómo ese trigo se vuelve harina para el pan que come una boca determinada.

«Novelistas de lo real», como los llamó Paul Veyne, los historiadores se han convertido en biógrafos de la gente menuda y transcriben su historia local, a ras del suelo, la microhistoria con todas sus variantes, la historia de

[20] *Por ejemplo: Alain Corbin,* Le monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d´un inconnu, *1998 (se trata de la vida de un zapatero de Normandía en el siglo XIX).*

los individuos sin rostro, los sumergidos, los habituales del silencio, los derrotados, los mudos, la historia convertida en etnología de lo minúsculo, en inventario de las banalidades[21]. El proyecto no difiere gran cosa del propuesto por cierta sociología atenta a las pequeñas gentes (Pierre Sansot). En realidad, en estas fórmulas de Pierre Birnbaum se escuchan los ecos de una preocupación muy compartida en el mundo literario y filosófico: desde la *Minima Moralia* de Adorno hasta las *Vidas minúsculas* de Pierre Michon, se desarrolla todo un gusto, incluso una preocupación cada vez más insistente, por lo ínfimo e insignificante. La misma biografía se ha tornado minúscula. Lo prueba el éxito literario de la noción barthesiana de *biografema*, a cuya práctica se dedican numerosos textos. Con su gran desconfianza por las construcciones sintéticas, nuestro tiempo se ha vuelto más bien analítico. Lo biográfico prospera tanto en el terreno del detalle y de la minucia como en el interés empático y democrático por el individuo *lambda*.

Ahora bien: la gestión del objeto biográfico se diversifica. El interés por el detalle se orienta en dos direcciones, eminentemente contradictorias, conforme el punto de vista del biógrafo. Por un lado, las biografías monumentales, a menuda concebidas según el modelo anglosajón, que intentan ser exhaustivas, barren detalles ínfimos y los acumulan, produciendo finalmente una restitución de la vida como cantidad: cantidad de encuentros, hechos, eventualidades, testimonios, documentos, escritos y fotografías. El volumen resultante semeja en sí mismo, sintomáticamente, el espesor de una vida, su inagotable densidad. Es conocido el éxito de tales biografías en el medio francés: las recientes biografías de Duras y Blanchot – escritores que se sitúan, sin duda, en el extremo opuesto de semejante práctica en su obra –lo prueban. Cercanos a estos libros se sitúan los ensayos biográficos a la francesa que se proponen como alternativa al modelo anglosajón de la biografía factual[22]. La biografía francesa –y tal es su mayor virtud– no se resigna a renunciar a la interpretación. Se propone, en sus mejores ejemplos, una hermenéutica del sujeto singular. No se trata de agotar una figura, sino a su puesta en perspectiva orientada por un sentido. Quizá sea una reminiscencia sartreana: inscribir toda existencia en un proyecto. En cualquier caso, todo biógrafo atestigua lo inteligible de un trayecto existencial y entrega su representación de Otro.

[21] *Pierre Birnbaum,* Critique, *«L'envers de l'Histoire», nº 632-633, 2000.*

[22] *Que el lector juzgue por sí mismo leyendo el libro de Laura Adler sobre Marguerite Duras (Gallimard, 2000) o el de Philippe Bident sobre Blanchot (*Maurice Blanchot, partenaire invisible, op. cit.).

Al contrario que estas obras, la literatura a menudo persigue el detalle y se detiene en él. Entonces, el biografema resume lo biográfico. Es Champollion lector de Fenimore Cooper en *El último de los egipcios* de Gérard Macé (Gallimard, 1988). Y también, y especialmente, el sustrato de los libros de Jean Rouaud o de Annie Ernaux, en los cuales algunas subsistentes imágenes y fragmentos emergentes de una vida llevan la carga de enunciarla enteramente. Son dos distintas maneras de detallar, una acumulativa y la otra fascinada, a la vez que dos estrategias de la investigación que las promueve, dos versiones de una misma búsqueda. Por el lado de lo cuantitativo, la ilusión de poder representar la vida como suma, sea caótica, contradictoria o contraproducente, o como un rompecabezas ideal en el que cada pieza consigue su lugar. Por el lado de la incertidumbre literaria, esta consciencia de la extrañeza radical, de lo incierto, que engendra una mezcla improbable de suposiciones, de restituciones azarosas y documentadas, atravesadas de sospechas inquietas y de ensueños entusiastas.

Una verdad de lo incierto

Claude Simon ha ido más lejos por esta vía, al explorar sus propios recursos familiares y auscultar con reticencia el temblor de los acontecimientos que se transmiten. Ha sido seguido en este camino por algunos escritores de la generación siguiente, como el Pierre Michon de *Vidas minúsculas* y *Rimbaud hijo*. La vida ya no es, entonces, eso que se reúne como un todo sino lo que se extravía y se organiza en torno a la carencia de saber y a la consciencia desdichada de tener que suplirla, por mal que se haga. Como ya lo dijo Marcel Schwob en el prólogo de *Vidas imaginarias*: «La ciencia histórica nos deja en la incertidumbre respecto a los individuos». Lo que dice lo biográfico es la falta del biografema y su inaccesible verdad. Dolor de no saber verdaderamente y espacio posible de las proyecciones imaginarias: fascinación de los ensueños de vidas y lucidez crítica frente a cualquier trampa mitificante, entre ficción y testimonio.

Si resulta tentador tomar prestado el título provisorio y programático de Jacques Derrida, *Morada*, que retoma justamente esta distinción «en cuya indecisibilidad – como lo escribió Paul de Man –es imposible sostenerse»[23], es porque aclara indirectamente una de las paradojas con las cuales se enfrenta la biografía contemporánea: si lo verdadero de lo biográfico es un

[23] *Ver Jacques Derrida,* Mémoires pour Paul de Man *(Galilée, 1988) y* Passions de la littérature *(Galilée, 1996).*

testimonio, nada atestigua más allá de la verdad de quien escribe. De la verdad de su investigación que se basa en la compulsa de documentos múltiples –conforme al modelo anglosajón pero sometido a la incredulidad crítica– o en cierta verdad de la representación que nos proponen las bioficciones de los escritores contemporáneos alineados en batallones. Verdad de la representación en tanto tal y no necesariamente del sujeto representado. Investigación y representación, por otra parte, en los textos mejor logrados, dos caras de la misma medalla.

Los contemporáneos hemos hecho hace tiempo el duelo de ese ideal de discurso autobiográfico como «lugar de una evidencia, de una transparencia de lo verdadero» (Serge Doubrovsky). El recurso a la forma novelesca para decir lo autobiográfico no implica sólo un esfuerzo estético que impone la contaminación de un género por otro, sino una toma de consciencia de la naturaleza misma de lo biográfico. Es conocida la fortuna de la fórmula freudiana: «la novela familiar del neurótico». Tal deslizamiento reintroduce paradójicamente en el juego una posibilidad interpretativa: una vida no se interpreta, se constata y se comenta. Pero una vida escrita da lugar a la interpretación, cuyo primer acto es la escritura. Más que una simple narración, lo biográfico es también la tentativa y la tentación de un discurso. Daniel Madelénat define la biografía como la historia de una personalidad y no de una persona[24]. El sufijo añadido expresa con claridad la búsqueda de una construcción intelectual que domina la restitución. No hay más remedio que prestar atención al desarrollo actual de una forma singularmente crítica de la escritura biográfica, que tiende a promover en torno a la escritura personal unos auténticos ensayos-ficción[25].

Pero investigar y representar ¿qué, a quién? Lo que testimonia en el gesto biográfico es, ante todo, la ficción que el sujeto elabora del otro, una presentación de aquello que lo constituye. Nuestra modernidad se ha construido, desde Rimbaud y Freud, a partir de la consciencia de la alteridad en el sujeto, y el propio sujeto se construye conforme a una línea de ficción, insiste Lacan. Entonces: esta ficción de sí mismo no está exenta de mediaciones y modelos. El proyecto de la colección *El uno y el otro* dirigida en las ediciones Gallimard por J.B. Pontalis, se basa en la consecuencia recíproca de esta comprobación: que hay tanto de mí en el otro como del otro en mí. En cierto sentido, en toda empresa de escritura biográfica, el uno es

[24] *Daniel Madelénat,* La biographie, *PUF, Paris, 1984.*

[25] *Ver Dominique Viart: «Essais-fictions: les biographies (re)inventées» en Marc Dambre et Monique Gosselin (eds.):* L´éclatement des genres au XXème siècle, *Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.*

el otro, igual que, por su parte, ocurre en cualquier escritura. No sólo como lo recuerda Proust porque el yo que escribe no es el yo que vive, sino también como sostiene Baudelaire antes que él, porque el poeta-literato goza del incomparable privilegio de ser aquel de quien él mismo habla. Gérard Macé lo sabe bien, ya que una parte de su obra se basa en tal constatación[26].

¿Cuál es entonces la pertinencia de distinguir entre biografía y autobiografía? La identidad o la diferencia entre el autor-narrador y su personaje real resultan indecidibles. ¿De quién habla Louis-Combet cuando habla de Trakl?[27]¿De quién, finalmente, Michon en *Rimbaud el hijo*? La alterobiografía podría muy bien no ser más que una variante de la autobiografía. Una variante, es decir un método para recuperar lo que hay del otro en la constitución del yo. Michel Neyraut juega a la ambivalencia de un término feliz, invención, para decir cuánto hay de la narración del yo en la confluencia del imaginario y la introspección, del esfuerzo para sacar a la luz lo que permanecía en la sombra del yo[28]. En términos jurídicos, invención significa también el descubrimiento y la restitución de un tesoro hundido o disimulado en el pasado. Desde este punto de vista, efectivamente, lo biográfico es y sigue siendo, en todos los sentidos de la palabra, invención de sí como si fuera otro.

Interioridad y anterioridad

Toda una parte de la literatura contemporánea tiende a subrayar cómo cada uno es su propio objeto antropológico (Jean Rouaud, Pierre Bergounioux, por ejemplo). Un encuentro, fecundo en este orden, entre la preocupación por uno mismo y la elaboración de la memoria –grandes cuestiones contemporáneas– produce un conjunto de obras interrogativas que nos llevan al tiempo de la memoria común a la vez que escarban en la intimidad del sujeto. La interioridad, en efecto, ya no se concibe independientemente de la anterioridad, como si la fórmula del filósofo *essen ist was gewesen ist* (el ser es lo que ha sido) fuera la clave de toda intelección de sí mismo, a condición, en cualquier caso, de ensanchar la amplitud del dominio que concierne al haber sido en cuestión. En 1980, Roland Barthes podía escribir aún: «La sociedad francesa, me parece, se piensa un poco en el presen-

[26] *Ver Gérard Macé,* Vies antérieures, *Gallimard, 1991.*

[27] *Claude Louis-Combet,* Blesse Ronce noire, *Corti, 1995.*

[28] *Michel Neyraut, «De l'autobiographie» en* 6e rencontres psychanalytiques d'Aix en Provence *(1987), Belles Lettres, 1990.*

te, nada en el porvenir y cada vez menos en el pasado». La realidad de nuestro presente fija, por el contrario, el porvenir de esta ilusión: el pasado vuelve incesantemente, grava el presente y le confiere su problemática orientación.

Que la biografía –vida escrita– obsesione a tal punto nuestro tiempo no es indiferente. Una angustia de la pérdida se arraiga y no sabríamos decir en qué medida la determinan los cambios de siglo y de milenio, que expulsan, de golpe, diez siglos de historia hacia el pasado, aparte de la creciente instalación de prácticas virtuales. Porque estamos de modo virtual en el mundo global. Nuestra actualidad deviene cada vez más precaria. Los juegos de los niños se desarrollan por medio de imágenes trucadas sintéticamente y no, como antes, por el contacto con los materiales de que estaban compuestos los juguetes. Igualmente hemos de considerar en este orden las vidas y sus objetos que la escritura intenta convertir en tangibles y memorables. ¿Hemos de ver aquí una denegación de modernidad? Abrir una botella de tinta amenaza manchar la página con una ola poco clara y poco esclarecedora. Sostener tal opinión es volver a pensar la modernidad como la defección o desafección del sujeto. Sin embargo, nada es menos seguro.

Las bibliotecas y las bibliografías están allí para atestiguar que el sujeto nunca fue perdido de vista. Ciertamente, el discurso construido a partir de fórmulas mallarmeanas sobre el borramiento del autor, y el éxito del pensamiento neutralizante de Maurice Blanchot han podido disimular durante cierto tiempo la insistencia de lo biográfico. Mas, para no hablar sino de los avatares de una reciente modernidad: es forzoso constatar que el sujeto nunca ha abandonado verdaderamente la escena. Y no porque hagamos casos de relecturas que se basan en ocurrencias provocativas (Alain Robbe-Grillet: «Nunca he dejado de hablar de mí. Como lo hice desde el interior, nadie se dio cuenta»). ¿Cómo leer *Infancia* sino en la línea recta que parte de *Tropismos* donde la escritura prolonga y retoma tales experimentos verbales del discurso interior en los confines de la consciencia? Entonces: releer *Tropismos* desde *Infancia* ¿es mostrar *a posteriori* que había algo de biográfico en las inflexiones del ser que el verbo escenifica o bien permanece algo de esas experimentaciones verbales en lo biográfico? ¿Memoria de la escritura o escritura de la memoria?

Traducción: Blas Matamoro

Rubén Darío y la crítica barcelonesa: Alexandre Plana[1]

Adolfo Sotelo Vázquez

«Té una dolçor de *sage*, una paciència de savi, el do
de l'amistat, una bondat i una comprensió inesgotables»

JOSEP PLA a propósito de Plana en *El Quadern Gris*

I

Barcelona y la cultura barcelonesa están estrechamente ligadas a Rubén Darío. Su estancia madrileña de 1899 y de los primeros meses de 1900, como corresponsal del diario porteño *La Nación* para pulsar la vida y la cultura españolas después de la derrota, principió con su tránsito viajero por Barcelona, en donde pasó los últimos días del 98 y los primeros del 99. Días que nutrieron su espléndida crónica «En Barcelona», con la que se abre el libro que habrían de conformar dichas crónicas, *España Contemporánea* (París, Garnier, 1901). «En Barcelona», compuesta y redactada a la llegada del poeta a Madrid, es la crónica del deslumbramiento de Rubén ante la morfología urbana de Barcelona y ante el triunfo de la vida moderna que acompañaba la renovación artística y cultural del *modernisme*[2].

Años después –en la primavera de 1907– Barcelona fue la escala que realizó Rubén en su marcha de Mallorca camino de París. En la isla había intimado con Juan Sureda, Joan Alcover y Gabriel Alomar. Años más tarde, Barcelona fue el contexto de su segunda estancia en Mallorca en 1913; contexto que va desde la primavera de 1912 hasta el 24 de octubre de 1914, fecha en la que cerraba un capítulo de su vida que le había puesto en contacto –dejando al margen los meses del otoño mallorquín– con la Barcelona brillante y cosmopolita, en la que los burgueses adinerados compartían

[1] *Este trabajo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación PB97-09030 de la DGICYT del Ministerio de Educación y Ciencia.*

[2] *Acerca de* España Contemporánea *debe verse el muy atinado estudio de la profesora Marta Cristina Carbonell, «Rubén Darío ante la España de fin de siglo», en* La crisis española de fin de siglo y la generación del 98 *(Antonio Vilanova / Adolfo Sotelo Vázquez, eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999, pp. 369-384.*

el almuerzo o la cena (en *La Maison Dorée*, en *El Continental* o en *El Suís*) con sus amantes, mientras el poeta enfrentaba las madrugadas de *La Puñalada* (el café-bar del Paseo de Gracia, 104) con Santiago Rusiñol y el incensante whisky, o las tardes de *La Maison Dorée* con Joaquín Montaner y Josep Maria de Sagarra. Rubén contaba con la amistad y protección del cónsul de Santo Domingo en Barcelona, Osvaldo Bazil, y desde su residencia en la barriada de *Penitents* (una torre sita en el número 16 de la calle de Tiziano) urdió una tupida relación intelectual que tuvo en Miguel de los Santos Oliver, Alfonso Maseras, Federico Rahola, Rafael Vehils (el cicerone de José Enrique Rodó en su estancia barcelonesa de 1916) y Eugenio d'Ors los mejores interlocutores[3].

Los meses barceloneses entre la primavera de 1912 y el otoño de 1914 son en la biografía de Rubén el último período creativo: en 1914 publicó en la Biblioteca Corona de Madrid su *Canto a la Argentina y otros poemas*, y en 1915 la casa editorial Maucci daba a la luz en Barcelona, *La vida de Rubén Darío contada por él mismo*, que en la edición que Alberto Ghiraldo llevó a cabo de sus *Obras Completas* (Madrid, Mundo Latino, 1917-1919) pasó a llamarse *Autobiografía*. Son también estos meses los que saben de su propio deterioro físico (la estancia mallorquina trató de mitigarlo) producido por el alcohol, al tiempo que su nada desahogada situación económica no mejoraba. De sus primeros días barceloneses en la primavera de 1912 data un artículo de Miguel de los Santos Oliver (para entonces ya uno de los cerebros de *La Vanguardia*) en el que le retrata agasajado en el Ateneo y en el Institut d'Estudis Catalans, subrayando su potencia creadora y su próvida fecundidad («hombre-río», «hombre-Niágara»), a la par que alude con precisión a su valor como poeta (Víctor Hugo es la referencia) y a la decisiva importancia de su obra en las letras hispánicas:

> «Él solo ha valido por una pléyade de ingenios; él solo y de una vez ha hecho vivir a su idioma esas dos fases que no había conocido antes: parnasianismo e impresionismo simbolista, iniciando a un tiempo la evolución y la reacción consiguiente, y otra vez la reacción contra la reacción, en forma de humanismo neo-clásico, o neo-pagano, o neo-panteístico, porque tratán-

[3] *Para estas informaciones el curioso lector puede consultar con provecho el valioso libro de Antonio Oliver Belmás,* Este otro Rubén Darío, *Barcelona, Aedos, 1960; y mi artículo «Viajeros en Barcelona (II)»,* Cuadernos Hispanoamericanos, *556 (1996), pp. 43-58. Son apasionantes los recuerdos de Josep Maria de Sagarra en sus* Memòries *(1954) y las notas de Mario Aguilar y Rafael Moragas (escondidos en el pseudónimo Luis Cabañas Guevara) en el libro* Cuarenta años de Barcelona, 1890-1930 *(Barcelona, Memphis, 1944).*

dose de sus ambiciones poéticas no hay locución bastante comprensiva, holgada y capaz. Sin molestia para nadie puede afirmarse que el actual florecimiento lírico de Castilla lo traía en potencia Darío, y está, de una manera virtual y completa, contenido en sus obras. De él derivan todas las variedades y todos los tonos, de que ofreció por anticipado la gama entera»[4].

Al margen de las conversaciones con Rusiñol, Utrillo, Mir, Pujols o el transeúnte Amado Nervo, los trabajos y los días barceloneses se centran –en sus quehaceres poéticos– en torno al *Canto a la Argentina*, que leyó en una sesión del Ateneo. Sagarra recuerda en sus *Memòries* el acto:

> «Jo no vaig perdre ni una síl.laba dels seus llavis i que aquella peculiaríssima sonsònia, que recordava a estones la monotonia del pobre que demana caritat, o el rutinari mastegar paraules d'un benedictí que pesa figues, o la misteriosa insinuació d'un borratxo sublim, era a les meves orelles música de pifres i d'oboès, tocada una mica lluny per una mena d'àngels fenomenals, com els que pintava Melozzo de Forli. És a dir, mai, ni el millor actor ni el millor rapsode d'aquest món, no m'han arribat, ni de lluny, a commoure com la recitació de Rubén Darío, tan plena d'ombres i de fluïditats que semblava que llegís versos des del fons de l'aigua»[5].

El incondicional entusiasmo del gran poeta y dramaturgo contrasta con la lacónica noticia que Josep Pla ofrece de este acto en un artículo fechado en 1940, para añadir: «El poeta era una mica vell, la fatiga se li notava pertot arreu. Les seves mans eren fines i meravelloses, la seva lividesa atroç»[6].

Con casi toda seguridad uno de los asistentes a la lectura que Rubén dio en el Ateneo barcelonés fue el crítico catalán que mejor habría de justipreciar contemporáneamente la obra del poeta. Se trata del injustificadamente olvidado Alexandre Plana, quien desde su sección en *La Vanguardia*, «Las ideas y el libro», mantuvo informado al mundo barcelonés entre 1914 y 1918 de las novedades literarias españolas: Rubén, Unamuno, Baroja, Azo-

[4] *Miguel S. Oliver, «Rubén Darío» (V, 1912),* Hojas del sábado, II. Revisiones y Centenarios, *Barcelona, Gustavo Gili, 1918, p. 201.*

[5] *Josep Maria de Sagarra,* Memòries, *Barcelona, Edicions 62, 1981, t. II, p. 130*

[6] *Josep Pla, «Records de Rubén» (1940),* El passat imperfecte, Obra Completa, *t. 33, Barcelona, Destino, 1975, p. 12. Conviene anotar (los estudiosos de Pla –con excepción de Marina Gustà– suelen olvidarlo) que la única vez en que Pla aborda la creación poética de Rubén lo hace en el tomo 43 de su* Obra Completa (Caps-i-puntes), *donde se recogen póstumamente algunas traducciones catalanas de sus artículos de juventud escritos originalmente en castellano. El que trata de Rubén es una glosa de la conferencia que Maeztu dio en el Ateneo de Madrid en diciembre de 1921, y se publicó en* La Publicidad *(28-XII-1921). Pla tuvo muy en cuenta para redactar dicho artículo el estudio de Maeztu «El clasicismo y el romanticismo de Rubén Darío»,* Hermes *(27-XI-1921).*

rín, Valle Inclán, Ortega, Juan Ramón Jiménez, Gabriel Miró, Moreno Villa, etc. La insólita calidad y el pulcro rigor de sus trabajos le acreditan como eslabón imprescindible en la historia de la crítica literaria española de la segunda década del siglo XX.

II

Alexandre Plana había nacido en Lérida en 1889, donde su padre estaba destinado como médico militar, aunque su madre era de Figueres, ciudad en la que precisamente terminó de cursar el bachillerato el joven Alexandre. De ahí que Josep Pla escribiera que «Plana és un empordanès en profunditat»[7]. Estudió derecho en la Universidad de Barcelona para obtener en 1910 el título de licenciado, que le permitiría más adelante (en 1915) desempeñar el cargo de secretario de la Unión Industrial Metalúrgica. Sin embargo, desde sus años de estudiante hasta su prematura muerte en mayo de 1940 en Banyuls de la Morenda (Francia), en casa de Josep Maria de Sagarra, toda su vida está definida por sus preocupaciones literarias y poéticas, artísticas, cinematográficas y musicales, ya que en todos estos dominios ejerció como crítico de talante abierto y tolerante.

Plana conjugó esta labor publicista, que abarca la crítica cultural toda y que se desparrama por un amplio número de publicaciones periódicas (fundamentalmente *noucentistas*), con su actividad creadora, iniciada como poeta con el libro *Sol en el llindar* (1915), cuya poética, amparada en una dedicatoria a Eugeni d'Ors, quiere ser la búsqueda de la expresión perfecta de las propias experiencias vividas. En el capítulo de la creación quizás su obra de mayor relieve sea la *nouvelle*, *A l'ombra de Santa Maria del Mar* (1923), instalada en unas sucesivas descripciones intimistas de morosa temporalidad, que seguramente dicen más de lo que *a priori* se pueda suponer del propio temperamento del autor.

Sus tareas críticas se iniciaron en 1910 en *El Poble Català*, donde publicó regularmente crónicas de teatros, a la par que artículos de naturaleza política, cultural y literaria. Lluís Nicolau d'Olwer en su tomo de memorias, *Caliu. Records de mestres i amics* (1958) le evoca así:

> «Alexandre Plana començà la seva vida d'escriptor en *El Poble Català*, recentment convertit en diari sota la direcció de Pere Coromines. Allà s'a-

[7] *Josep Pla,* «A l'ombre de Santa Maria del Mar, *d'Alexandre Plana» (12-IV-1924), recogido en «Cròniques de França»,* Caps-i-puntes, Obra Completa, *t. 43, Barcelona, Destino, 1983, p. 119.*

> plegaven, abans del «pacte de Sant Gervasi», les signatures més prestigioses dels escriptors i polítics d'esquerra: Pous i Pagès, Rovira i Virgili, Prudenci Bertrana, Gabriel Alomar, Màrius Aguilar, Dídac Ruiz, etc. Per aquella redacció del diari catalanista republicà passaren també Claudi Ametlla, Xavier Gambús, Noguer i Comet, Rafael Campalans, Manuel Reventós, Carles Soldevila. Al *Poble Català* rep Alexandre Plana d'una manera especial l'influència política de Rovira i Virgili, vingut a la causa nacionalista pel camí del federalisme. No ha de sorprendre doncs que el primer llibre del nostre amic hagi estat un estudi sobre *Les idees polítiques de Valentí Almirall*, publicat l'any 1913»[8].

Los trabajos de *El Poble Català* definen a Plana como un liberal radical, fervoroso partidario de los ideales de democracia y de justicia social, en el marco de unas inflexibles convicciones que tienen como eje vertebrador el respeto de los derechos de cada uno de los pueblos ibéricos. Josep Pla, a quien Plana apadrinó en sus primeros pasos de periodista en *La Publicidad* a fines de la segunda década del siglo y hacia quien volcó su latente homosexualidad (*El Quadern Gris* ofrece puntual información), le recuerda en uno de sus magistrales *Retrats de passaport* (1970) como «un home literalment pastat en les idees de llibertat, de negociació i de convivència»[9].

Al comienzo de la primavera del 14 abandona *El Poble Català* y el 12 de junio inicia su colaboración en *La Vanguardia* bajo el marbete de «Las ideas y el libro». Entre tanto se ha publicado su *Antologia de poetes catalans moderns* (Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1914), que fue ampliamente discutida en el mundo literario catalán, aunque el canon de su conformación atiende de forma indiscutible a los presupuestos estéticos del *noucentisme*.

Después de cuatro años –los de la Gran Guerra– de colaboración regular en el periódico de la calle Pelayo, Plana abandonó la crítica literaria y pasó a ocuparse del mundo del cine en *La Publicidad*. Corría el año 1920 y Lluís Nicolau d'Olwer le recuerda con propiedad: «La fina intuició periodística de Romà Jori el crida a la crítica cinematogràfica –la primera que va fer-se a Barcelona– en aquella fulla vibrant a totes les inquietuts de l'art i de la cultura, que era l'edició vespral de *La Publicitat*»[10].

[8] *Lluís Nicolau d'Olwer,* Caliu, *Barcelona, Selecta, 1973, p. 139. El memorialista sufre un lapsus: la primera edición del libro sobre Almirall es de 1911.*

[9] *Josep Pla, «Alexandre Plana» (1960),* Retrats de passaport, Obra Completa, *t. 17, Barcelona, Destino, 1982, p. 111.*

[10] *Lluís Nicolau d'Olwer,* Caliu, p. 147. *En realidad los artículos de Plana –escritos en castellano– vieron la luz cuando todavía el periódico era* La Publicidad.

Los años veinte conocen sus trabajos críticos en *La Publicitat*, *La Revista* y otras publicaciones de corte *noucentista*. A finales de la década, desde las columnas de *La Publicitat*, y al comenzar los años treinta desde el importante semanario fundado por Amadeu Hurtado, *Mirador*, ejerció la crítica de discos. Según varios testimonios contemporáneos Plana poseía una magnífica discoteca, que se reconoce en los brillantes comentarios firmados con el pseudónimo «Discòfil». En la sección de *la Publicitat*, «La música en disc», el curioso lector tropezará con certeros juicios sobre la música de cámara, la sinfónica, la ópera, el jazz e, incluso, el tango, desde la perspectiva de un crítico que cree que el mundo de las grabaciones discográficas a la altura de 1930 viene determinado por una transición entre los tiempos viejos y los nuevos tiempos, cuya frontera son las grabaciones wagnerianas: «L'augment gradual de producció de discos wagnerians permet els discòfils d'esperançar en un canvi lent però segur de repertori», escribe en la sección de *La Publicitat* del 24 de marzo de 1929.

Sus trabajos críticos se cierran en *La Vanguardia*, reclamado por Gaziel –su director– para ejercer la crítica de las artes plásticas. En la sección «Arte y artistas» comentó desde 1934 las exposiciones barcelonesas, reviviendo una pasión que había producido años atrás (1920), entre otros frutos, su libro en colaboración con Pla sobre Joaquim Sunyer.

Tal y como ha recordado Pla en *Prosperitat i rauxa de Catalunya*, los últimos años de la vida de Plana fueron deplorables: «Republicà, liberal, progressista, desproveït d'una qualsevol forma de fanatisme, cregué sempre que la situació social es podia anar arreflant amb la negociació, la compensació, amb una visió moderna i europea del problema. Quant es trobà davant la guerra civil i la revolució, quedà como un enze, como si veiés visions»[11]. Durante la guerra civil sobrevivió en París, nombrado administrador general del Museu de Catalunya. Al acabar la guerra, solo y desanimado, encontró en la familia de Sagarra cobijo. En la residencia «Ville des Mimosas», en Banyuls, murió de un infarto el 7 de mayo de 1940[12].

Desde el punto de vista de la crítica literaria son los años de *La Vanguardia* (1914-1918) los que ofrecen los mejores registros del quehacer de Plana. Iolanda Pelegrí[13] advirtió que ya en los artículos de *El Poble Català* Plana entendía la crítica como una perspectiva, una mirada complementa-

[11] *Josep Pla, «La penya de l'Ateneu»,* Prosperitat i rauxa de Catalunya, Obra Completa, *t. 32, Barcelona, Destino, 1977, p. 471.*

[12] *De sus últimos días hay noticia en Lluís Permanyer* Sagarra vist pels seus íntims, *Barcelona, Edhasa, 1982, pp. 121-123.*

[13] *Iolanda Pelegrí, «Pròleg» a Alexandre Plana,* Les valors del nostre renaixement, *Barcelona, Edicions 62, 1976.*

ria, sobre la obra enjuiciada; perspectiva que comporta gusto y sensibilidad por parte del crítico, pero también e inexcusablemente desentrañamiento de los fundamentos estéticos del autor y de su materialización en la obra de creación. Plana entiende –al modo de Oscar Wilde– la crítica como un arte, como un valor creador que, sin embargo, tanto en la teoría como en la práctica inquiere por el sentido íntimo de la obra analizada, para una vez desnudado, enriquecerlo. Para Plana la comprensión de la obra artística, que el crítico lleva a cabo en su hermenéutica, conlleva la necesidad de los prejuicios del crítico:

> «Una crítica fría, opaca, equidistante de todos los puntos extremos es la mayor negación de la crítica. Sin ideas propias, sin temperamento personal, sin una sensibilidad trabajada, la labor crítica carece de trascendencia, es un ejercicio más en el vacío, y las palabras son voces en el viento»[14].

Conviene decir que los prejuicios de Plana nacen de una cultura densa y dilatada, de un fervoroso devorador de la *Nouvelle Revue Française*. Buen gusto natural, lectura incesante, amplia curiosidad cosmopolita y claridad de análisis son sumandos que perfilan un punto de vista singularmente rico, riguroso en el empleo del positivismo y con contrastes amplios y oportunos. Un magnífico abanico de rasgos que se hacen patentes en el análisis del *Canto a la Argentina* a comienzos del 15 y en el artículo necrológico, verdadero compendio de la poética y la estética del maestro nicaragüense. En ellos –y siguiendo a Croce[15]– Plana demuestra su erudición, constata su buen gusto y representa el arte de Darío con buen tino. Cumple así de la mejor manera posible el acto crítico, que tal y como escribió en un ácido comentario sobre Julio Casares y su *Crítica profana* «consiste en el acto simplicísimo de añadir un predicado al sujeto de la contemplación»[16].

Al esmerado conocimiento de la obra poética de Rubén (que he tratado de poner de relieve con las notas que salpican el texto de los artículos que se reproducirán en un número próximo), Plana añade la claridad con la que se aproxima a sus diversos libros. De esa claridad expositiva deducimos que su quehacer lírico es una síntesis de las grandes corrientes poéticas de

[14] *Alexandre Plana, «Las ideas y el libro.* Las máscaras *de Ramón Pérez de Ayala»,* La Vanguardia *(16-VI-1917).*

[15] *Croce es la autoridad estética y crítica más invocada por Plana, quien en su estela prefiere como «mal menor» la laboriosidad de una crítica erudita que la genialidad infecunda de la crítica ignorante. Cf. «Las ideas y el libro.* Historia de la lengua y la literatura castellana *de Julio Cejador»,* La Vanguardia (4-IV-1915).

[16] *Alexandre Plana, «Las ideas y el libro.* Crítica profana *de Julio Casares»·*La Vanguardia *(9-II-1916).*

la segunda mitad del XIX y de amplios abanicos temáticos (la naturaleza americana, la historia, la literatura, las artes, la ciudad, etc.). Síntesis que apasiona a Plana porque no tiene «un fundamento nacional». Poeta inclasificable en una determinada escuela poética o en una geografía específica, Rubén aparece desde la lectura del crítico barcelonés como un maravilloso transformador que «limita su visión a lo que le parece bello»; es decir, aunque lo comprende todo, aunque su visión alcanza radios muy amplios, «solo aceptaba lo que era capaz de revestirse de una bella imagen».

En esa labor de síntesis y de creador de belleza, Plana atina a señalar el lugar central de Rubén como forjador de una lengua poética que tiene como correlato esencial la música. Sabedor de la afirmación del poeta en «Dilucidaciones» –«he querido ir hacia el porvenir, siempre bajo el divino imperio de la música, música de las ideas, música del verbo»[17]– el crítico acentúa el valor musical de todos los fonemas, las correspondencias horizontales y las audacias rítimicas que Rubén practica para conseguir «mágicas sonoridades verbales» en una infinita variedad de temas líricos: poesía y música amalgamadas hacia «el divino impulso» que eleva, trasciende y embellece todas las realidades que toca.

Desde su sólida formación y fina sensibilidad, Plana se fascina por la invención verbal y por el cosmopolitismo temático de la lírica de Rubén, añadiendo los oportunos predicados críticos a un arte que «no es un conjunto de reglas, sino una armonía de caprichos»[18]. A esta luz Alexandre Plana ocupa cronológicamente después de Juan Valera, José Enrique Rodó y Juan Ramón Jiménez un lugar de privilegio en la lectura y comprensión contemporánea del arte poético de Rubén Darío.

[17] *Rubén Darío, «Dilucidaciones»,* El Canto Errante *(1907),* Poesías Completas *(facsímile de la Edición del Centenario) (ed. Alfonso Mendez Plancarte / Antonio Oliver Belmás), Madrid, Aguilar, 1967, t. II, p. 697.*

[18] Ibidem, *p. 700.*

Meditación sobre la forma y la medida

Charles Wright

La huella de la mano corrobora las estrellas pero y, ¿qué confirma la
[mano?

De cada dos de mis pensamientos, uno está dedicado a la muerte.
Nuestros días son una incertidumbre, un caos y sin forma,
Todo lo que nuestra vida es
se desdibuja, como paisaje reflejado en el
[agua.
Todas las estrellas son luces, no todas las luces son estrellas.

Julio 13, el petirrojo acicala su plumaje en la vara de la rama,

El cielo del Norte se transforma en un deslavado azul,
Ruedas de estrellas en lo blanco,
Una nube sobre Caribou como pintada ahí mismo por un aspersor,
Una pájara esponjada bajo el cristal veneciano del puente peatonal.

***

Claustros de abetos-abadía, árboles monacales, hábitos de sombras,
Guacos en los pliegues oscuros,
Rayos de un sol pálido a través de las gruesas ramas,
El guado doblemente agraciado en el pavoneo sacrificial,
cola en abanico,
[alejado
De algo oculto y demasiado joven, contoneándose sobre el tronco
[muerto.

La luna, como un hoyo negro albino, atrae hacia sí la luz,
Luna creciente cayendo y dorada,
Oscurece el cielo a su alrededor irrumpiendo en estrellas,
Estrellas de palabras, estrellas guerreras, palabras guerreras
[reuniendo
Acentos y destinos, la luna atrae hacia dentro la luz.
Tiempo y luz no son sino la misma cosa en algún sitio a nuestra
[espalda.
Y la forma es medida.
Sin medida no hay forma:

Forma y medida se vuelven una sola.
Tiempo y luz se hacen uno en algún sitio más allá de nuestro porve-
[nir.
Padre oscuridad, madre noche,
uno más devienen uno, otra vez.

Ahora, en su escición, sin embargo, chirrian y canturrean,
Dulce música auto-destructiva
Que acurruca nuestros cuerpos y los devuelve a
Una actitud cercana a la verdad
Donde la medida es una arquitectura verbal
y la forma esplendor.

***

Presuntuosamente nos empecinamos contra la muerte,
Ecos y espejos, trueno distante,
Esas constelaciones fabulosas
que miramos sin poderlas explicar.
Nuestras vidas sólo reflejo de sombras, gritos,
Ecos de ecos, vivimos entre fantasmas, mirando y midiendo,

Halcón girando entre los desperdicios de cenizas sobre el calor de la
[llama,
Grajo grisáceo rechazado en la pileta del comedero,
Golondrinas de granero revolando como aviones de guerra al salir de
[la nublazón,

Incongruente *La Traviata*
Desde la cinta del casete, graznido y aria

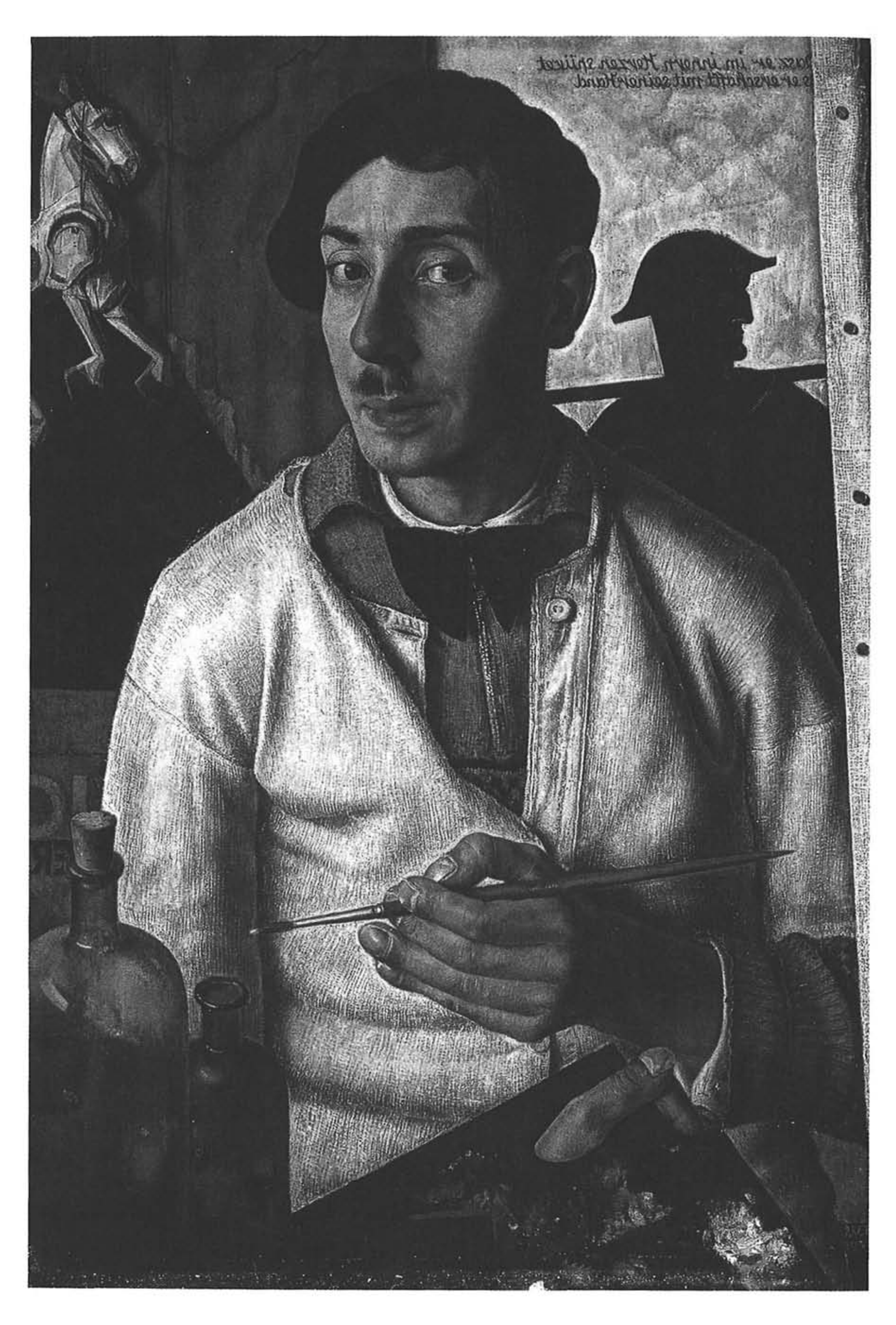
***

La memoria es un cementerio
Que he visitado una o dos veces, blanca
ubicua y lo postergado
Por todas partes ninguneada,
El petirrojo de nuevo en su rama doblada, la hembra se esponja
Sobre los huevos,
nubes lentas y profundas como transatlánticos sobre
[la tierra.

Mi vida, al igual que otras vidas, ha transcurrido circunscrita a las
[estrellas.
O *vaghe stelle dell'Orsa*,
bellas estrellas de la Osa,
Lo tomé, alguna vez, de un libro.
Esta noche, lo retomo, que yo, como Leopardi, pueda
Algún día sumergirme en ese frío brillo del Leteo.

Versión de Jeannette L. Clariond[*]

[*] *De próxima aparición en Pre-Textos, Valencia.*



Dick Ket: *Autorretrato,* 1933, óleo sobre lienzo, 38,5 x 26,5 cm.
Museum voor Moderne Kunst, Arnhem

La fiesta y el dolor: sobre el último Severo Sarduy

Rafael-José Díaz

En un ensayo sobre Lucio Fontana titulado «Seis laceraciones en pleno color», Severo Sarduy escribía: «El corte, la herida de la tela y la cuchilla hacen referencia, aunque por otro camino, a la interrogación sobre el espacio, a su «despliegue», en el reverso. En efecto, el corte provoca que pasen dos bordes, dos finas bandas lelas de la tela que pertenecen al anverso, a la superficie anterior, a lo mostrable, al cuadro mismo, hacia el reverso, hacia el negativo, hacia lo que normalmente no se ve y que sólo se emplea para que el pintor, cuando hay dudas, señale con una flecha dónde está lo alto y lo bajo de la tela, o añada alguna flecha»[1]. Lo que aquí se postula sobre un procedimiento *heridor* de la textura del cuadro puede acaso aplicarse a ciertas prácticas textuales de la obra del propio Severo Sarduy. La mostración de la negatividad, del hueco, del envés, están en la base de todo su trabajo creador, pero es en sus últimas obras, y en especial en *Pájaros de la playa*, donde la escritura muestra con mayor intensidad su reverso, su doble vacío (su doblez de silencio). Si la «interrogación sobre el espacio» conduce finalmente al señalamiento de lo no mostrable, no debe sorprendernos que la obra de Sarduy evolucione hacia una mostración muda de ciertos territorios estigmatizados como impronunciables, situados en las fronteras del lenguaje. El vacío, la enfermedad, la muerte, van a ir ocupando los intersticios de la dicción, como en una proliferación inversa a la del mundo fenoménico que, considerada un rasgo definidor de la escritura de Sarduy, ha sido estudiada dentro de sus *estrategias neobarrocas*[2].

La visualización de unos signos adentrándose en el espacio de lo inestable, el misterio de un cuerpo «encerrado» y la desrealización de toda realidad aparecen muy tempranamente en la obra de Sarduy. Los «signos des-

[1] *«Seis laceraciones en pleno color», en* La página, *nº 2 (febrero-mayo 1990), La Laguna, p. 56.*

[2] *Vid. el libro de Gustavo Guerrero,* La estrategia neobarroca, *Edicions del Mall, Barcelona, 1987. La reactualización que la crisis del principio aristotélico de* mimesis *obtiene en la obra de Sarduy es la idea generatriz de este libro. Sobre el designio proliferante de la escritura sarduyana, vid. también Goretti Ramírez, «Un vértigo ordenado más que un orden vertiginoso (Entrevista a Gustavo Guerrero)», en* Paradiso, *nº 5 (enero-febrero 1994), Santa Cruz de Tenerife, p. 6.*

cendiendo hacia la arena» de que se habla en *Flamenco*[3], libro de poemas publicado originariamente en 1969, prefiguran en cierto modo la huida final de Siempreviva rumbo al mar entre «ráfagas arenosas con olor a salitre» con que concluye –aunque en realidad permanece inconcluso, abierto– el discurso narrativo de *Pájaros de la playa*[4]. La visión de un cuerpo «dentro de un cubo blanco» que aparece en uno de los poemas de *Flamenco* no puede dejar de relacionarse con los espacios clausurados y el deseo de libre movimiento que caracteriza las tres últimas novelas de Severo Sarduy: *Colibrí*[5], *Cocuyó*[6] y *Pájaros de la playa*. Hay, en efecto, un reverso negativo, una oclusión, una inmovilidad y una ausencia que se contraponen especularmente a la proliferación, a la fiesta del lenguaje, a la apertura textual y al *imperio de los sentidos*. Enrico Mario Santí lo ha expresado con claridad: «Una segunda observación en torno a las categorías de artificio y parodia destacaría la temática negativa que se deriva a partir de ellas. Por temática negativa quiero decir una interpretación del barroco no como un arte de plenitud vital o espiritual, que es como suelen ser leídos los clásicos del barroco (Calderón, Góngora, Sor Juana, Quevedo), sino como textos de carencia semántica y de expresión frustrada de deseos»[7].

El decantamiento progresivo hacia la vacuidad que, para Gustavo Guerrero[8], constituye la verdadera religión de Sarduy, alcanza su intensidad máxima en algunos de sus textos finales: los fragmentos del «Diario del cosmólogo» que forman parte del cuerpo textual de *Pájaros de la playa*, las anotaciones publicadas póstumamente bajo el título de «El estampido de la vacuidad»[9] y algunas de las décimas que cierran *Un testigo perenne*

[3] *Vid.* Big Bang, *Tusquets Editor, Barcelona, 1974, p. 11. Este libro recoge toda la producción poética de Sarduy hasta ese momento. La edición original de* Flamenco, *publicada por Manus-Presse en Stuttgart en 1969, contenía unos grabados de Erhardt.*

[4] *Severo Sarduy,* Pájaros de la playa, *Tusquets Editores, Barcelona, 1993. La inconclusión, la suspensión, el final abierto pueden relacionarse con esa nueva inestabilidad de la que habló Sarduy en los últimos años de su vida. La incertidumbre de toda continuación adquiere nuevos sentidos en una obra en la que la inminencia de muerte proyecta su sombra sobre el espacio, sobre los personajes, sobre el propio discurso narrativo.*

[5] *Severo Sarduy,* Colibrí, *Argos Vergara (Bibliotheca del Fénice, 21), Barcelona, 1984.*

[6] *Severo Sarduy,* Cocuyo, *Tusquets Editores, Barcelona, 1990.*

[7] *Enrico Mario Santí, «Sobre Severo Sarduy: el efecto barroco», en* Escritura y tradición, *Editorial Laia, Barcelona, 1987, p. 156. Un poco más adelante cita Santí unas palabras de Severo Sarduy que hablan de la «ausencia que señala esa traslación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye». Vid. Severo Sarduy, «El barroco y el neobarroco», recogido en César Fernández Moreno, ed.,* América Latina en su literatura, *Siglo XXI, México, 1972, p. 109.*

[8] *Vid. Gustavo Guerrero, «Sarduy o la religión del vacío», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *nº 552 (junio 1996), pp. 33-46.*

[9] *Severo Sarduy, «El estampido de la vacuidad», en* Babelia *(*El País, *Madrid, 14 de agosto de 1993).*

y delatado[10]. Lo que aquí se nos muestra es una escritura asediada por un vacío inminente. Frente a una textualidad desplegada gozosamente en la multiplicación, el furor y la ubicuidad de los significantes, asistimos ahora a un repliegue silencioso, a una retracción de la escritura hacia la transparencia («Mi verso se ha tornado transparente»)[11] y la *cortedad del decir.* Bien es cierto, sin embargo, que, sobre todo en los libros de poemas recogidos en *Big Bang*, encontramos ya ejemplos de una austeridad de la palabra junto a la dolorosa meditación sobre la muerte: «Escritos en el suelo han quedado los signos de la muerte»[12] o «La hoja en blanco, / la mano que escribe, temblando»[13], ejemplo este último que se relaciona con el temblor que la enfermedad (y el pensamiento de la enfermedad) provocan en la mano del cosmólogo de *Pájaros de la playa* y que éste registra en su «Diario» como un signo doloroso. El profundo conocimiento de dos *religiones del vacío* como son el taoísmo y el budismo, una extraordinaria pasión por la cosmología («la gran obsesión de mi vida [...] es la cosmología»)[14] y sus descubrimientos más recientes, junto a la devoción por ciertas prácticas pictóricas extremas como las de Fontana, Morandi o Rothko, habían situado a Severo Sarduy muy cerca de un despojamiento que, como venimos diciendo, se acrecentará con la experiencia que marca sus últimos años: la enfermedad.

La experiencia límite de la lenta disolución corporal se traduce en una sostenida fatiga textual cuyo destino último no es otro que el silencio. El deseo de *no ser* conlleva una desaparición de la escritura en su propio reverso vacío. En uno de los últimos textos de Sarduy, escrito con motivo de la aparición de *Fuego blanco*, de Andrés Sánchez Robayna, leemos: «La poesía desborda de lo indecible, de eso que, antes y después de la palabra, rechaza todo acceso a lo expresable, a la representación»[15]. En ese mismo texto el autor cubano celebraba «una Poética esplendente y fundadora, disímil del exceso, ajena, por primera vez, al barroco en tanto que posibilidad privilegiada y consustancial a la suerte del español. Se trata, más que de una Poética, de una Cosmología»[16]. El lenguaje en *Pájaros de la playa* nace

[10] *Severo Sarduy,* Un testigo perenne y delatado, *precedido de* Un testigo fugaz y disfrazado, *Hiperión, Madrid, 1993.*

[11] *Vid. el soneto «Recuento», en* Un testigo perenne y delatado, cit., *p. 72.*

[12] *Vid.* Big Bang, *cit., p. 76.*

[13] Op. cit., *p. 83.*

[14] *Vid. Severo Sarduy,* Poesía bajo programa, *Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santa Cruz de Tenerife, 1994, p. 23.*

[15] *Severo Sarduy,* «Fuego blanco, *de Andrés Sánchez Robayna», en* Gaceta de arte y literatura, *nº 12* (Gaceta de Canarias, *6 de febrero de 1993).*

[16] *Severo Sarduy,* art. cit.

en la cegadora proximidad de la muerte; aquí, donde «el vacío acaba convirtiéndose en el tema medular del discurso»[17], no puede la palabra desear sino una luminosa precisión que la reconcilie con la transparencia del paisaje y de la luz insulares que la acogen. Desde la precariedad, desde la reclusión más absolutas, se origina el sueño de un paisaje y una luz redentores: los de unas islas atlánticas cuya propia tradición literaria ha querido ver, ambivalentemente, como islas «de promisión»[18] o islas «de las maldiciones»[19]. Esta ambigüedad de la utopía se proyecta también en una sospecha del lenguaje sobre su propia capacidad de transformación de lo real. Las metamorfosis de la utopía en *Pájaros de la playa* van desde lo arquitectónico[20] hasta lo cosmético, homeopático y medicinal. Pero hay en el libro una frase cuyo sordo estallido las refuta: «Al menos, algo cierto habrá quedado de todo esto: la desilusión»[21].

El cuerpo no se distingue de la fatiga y de la enfermedad. Tampoco hay una frontera precisa entre cuerpo y lenguaje. Ambos caminan hacia la aniquilación, y su incesante restauración (por los medios del artificio o del reposo) sólo logra alejar provisionalmente la sombra de la nada final. Contra esa opacidad entrevista se alzan la luz («La luz cura. Hoy se han hecho visibles sus siete colores. El cielo desborda de esa misma fuerza que nos ha llegado a faltar»)[22] o la imagen de un cuerpo joven, intacto («Me sorpren-

[17] *Vid. Gustavo Guerrero, «Sarduy o la religión del vacío», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *nº 552 (junio 1996), p. 44. En este lúcido balance de la obra de Sarduy se habla también de «la intuición fundamental de una presencia del vacío que orienta el pensamiento y la escritura del cubano, y que acabará representando, para él, toda una concepción del mundo, el comienzo y el fin de la más alta experiencia de lo real» (p. 35).*

[18] *Vid. Andrés de Lorenzo-Cáceres,* Isla de promisión, *Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, 1990. Edición, introducción y notas de Miguel Martinón.*

[19] *Vid. Agustín Espinosa,* Crimen, *Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1985. Edición de Miguel Pérez Corrales. Vid. especialmente el «Epílogo en la isla de las maldiciones», pp. 93-94.*

[20] *La fascinante figura del arquitecto de* Pájaros de la playa *tiene como modelo a César Manrique, cuyas arquitecturas en el interior de las cuevas y burbujas volcánicas de la isla de Lanzarote están maravillosamente descritas en la novela. La naturaleza, fragmento del inexorable tiempo cósmico, acaba por destruir la utopía de esa arquitectura silenciosa. La muerte del arquitecto y la visita, al final de la novela, de las ruinas de su casa por parte de Siempreviva, no son más que nuevas fases de esa destrucción.*

A pesar de que, en carta a Andrés Sánchez Robayna, Severo Sarduy afirma que «por primera vez escribo algo que ocurre fuera de Cuba, y ese exterior –para volver a la primera idea– no es otro que el interior de Tenerife», conviene recordar, como lo hace Sánchez Robayna, que «se trata de la compleja elaboración de un mundo novelesco. Paisajes y figuras aparecen literariamente transfigurados, es decir, como parte de un mundo en buena medida imaginario». Vid. Andrés Sánchez Robayna, «La última novela de Severo Sarduy (una carta y una glosa)», en De umbral en umbral, *nº 14 (*El Día, *Santa Cruz de Tenerife, 17 de junio de 1995).*

[21] Pájaros de la playa, cit., *p. 162.*

[22] Pájaros de la playa, cit., *p. 21.*

do evocando un cuerpo en medio de todas esas tachaduras, borrones y denegaciones de la vida. Un cuerpo esbelto que nada en una piscina de mosaico azul, profunda y transparente. El bañador es negro, las nalgas duras; se zambulle: el agua fresca me salpica»)[23]. Sólo raras epifanías, *opacos milagros*, hacen vibrar por un instante los cuerpos de los enfermos, como «el paso de los pájaros era la única incisión al silencio»[24]. La voz es un elemento del mundo fenomenal que obtiene, ya desde obras anteriores de Sarduy, como *Maitreya*[25] o *Cocuyo,* un estatuto privilegiado. Es el único resto del ser que sobrevive a la muerte. También la voz textual busca esta pervivencia, esta *trasvoz* que ha de nacer en el agotamiento del cuerpo de la escritura. Fatiga epifánica, unitiva, cósmica. Por medio de ese anonadamiento embotado y ensoñador algunos personajes de *Pájaros de la playa* acceden a la audición del rumor cósmico, de la voz primordial del universo. Los cuerpos deshabitados, vacíos, se transforman en cajas de resonancia de lo inaudible. El horror al cuerpo desencarnado, a la pérdida de peso, que se describe en algunas páginas de la obra, obtiene así una compensación: la posibilidad que tienen los ingrávidos de acceder al origen.

«La sutura del ser en prismática luz»[26] que se opera en la constelación textual de Sarduy alberga un punto final de sobreabundante luminosidad. Como el faro que gira desde un confín para iluminar la extensa unidad del mar y de la tierra, así desde *Pájaros de la playa* puede leerse toda la obra sarduyana con renovada luz. Sobre la inutilidad de la escritura frente a lo real, sobre esa concreta desilusión, se conocen algunos textos anteriores[27]. Pero es en su última novela donde la desilusión reaparece como un atributo del sujeto (en rigor inexistente) que aflora a la escritura para atestiguar la desaparición del objeto. En el infierno de la enfermedad, la voz que habla se pregunta por su propio soporte y origen, se reconoce una con el dolor y oye su propia resonancia en la *noche del sentido.* Henri Michaux, en un texto dedicado a Paul Celan, escribía: «La curación, de manos de la escritura, no bastaba, no bastó. Saltos inútiles. Siempre en la cámara de los gritos, atrapado entre los instrumentos de tortura. Un cielo cada vez más espeso. Los días acabaron golpeando»[28].

[23] Pájaros de la playa, cit., *p. 135-136.*

[24] Pájaros de la playa, cit., *p. 57.*

[25] *Severo Sarduy,* Maitreya, *Seix Barral, Barcelona, 1978.*

[26] *Vid. Andrés Sánchez Robayna, «Elegía», en su libro* Sobre una piedra extrema, *Ave del Paraíso, Madrid, pp. 27-29.*

[27] *Véase, en especial, «Textos para nada», incluido en* El Cristo de la rue Jacob, *Edicions del Mall, Barcelona, 1987, p. 75.*

[28] *Henri Michaux,* En el camino de la vida, Paul Celan..., *Bifaz, Las Palmas de Gran Canaria, 1989.*

La palabra se autolacera para acceder al reverso de la fiesta, al espacio oscuro del dolor. Las sílabas de sangre de *Pájaros de la playa* o de «El estampido de la vacuidad» conforman una trama similar a la que Severo Sarduy solía trazar en sus pinturas con la sangre propia o ajena. Una *sintaxis del dolor* que es también una precisa «semiología de los sedimentos»[29]. La ruta cognoscitiva conduce, como en el rito o la lectura de un orífice, desde las entrañas repugnantes de lo humano hasta la más alta claridad de lo impersonal (*sunyata, unio mystica*). Sarduy lo dice mejor: «Algo inapelable los empujaba: el reverso de todo lo medicinal, la cara oculta de todos los benefactores y los santos, la atracción por lo cenagoso, el deleite de la corrupción. Bajar hasta lo purulento, para luego subir hasta la luz inmaterial»[30]. En un hermoso fragmento sobre San Juan de la Cruz en el que las *lámparas de fuego* del carmelita se leen como una metáfora de la vida-muerte, Sarduy traspasa ese fuego «para salir a otra luz, para convertirse en ella. Una luz inmaterial, que no atraviesa vibración alguna, sin peso, sin colores, ajena al sol y al iris. Increada, sin bordes, sin comienzo ni fin»[31]. Las tradiciones místicas orientales se complementan en esta fase final de la obra sarduyana con una profunda lectura de San Juan de la Cruz. La radical negación del conocimiento sensorial que se postula en la *Subida al Monte Carmelo* no podía, en rigor, dejar de relacionarse con el carácter ilusorio del mundo apariencial que caracteriza a la doctrina de Buda. Budismo y catolicismo se contraponen, sin embargo, en uno de los temas centrales de toda la obra de Sarduy: el cuerpo. En *Conjunciones y disyunciones*, libro leído con fruición por el autor cubano, dice Octavio Paz: «Una religión que niega realidad al cuerpo, lo exalta en su forma más plena: el erotismo; otra que ha hecho de la encarnación su dogma central, espiritualiza y transfigura a la carne»[32].

En el despojamiento final de la escritura sarduyana, el cuerpo y sus transformaciones aparecen como una energía desgastada, irradiante sólo en la reminiscencia o en la contemplación. Los personajes rememoran sus encuentros eróticos o se entregan a ensoñaciones en las que su cuerpo rejuvenece para poder entregarse a otro cuerpo. Pero el autor no deja de denunciar la memoria como una instancia deformante y falaz: «lo que la memoria conservaba era como un doble deforme, pero en nada revelador, de las

[29] Pájaros de la playa, cit., *p. 102.*
[30] Pájaros de la playa, cit., *p. 196.*
[31] *Severo Sarduy, «El estampido de la vacuidad»*, cit., *fragmento XI.*
[32] *Octavio Paz*, Conjunciones y disyunciones, *Seix Barral, Barcelona, 1991 (la primera edición es de 1969), p. 63.*

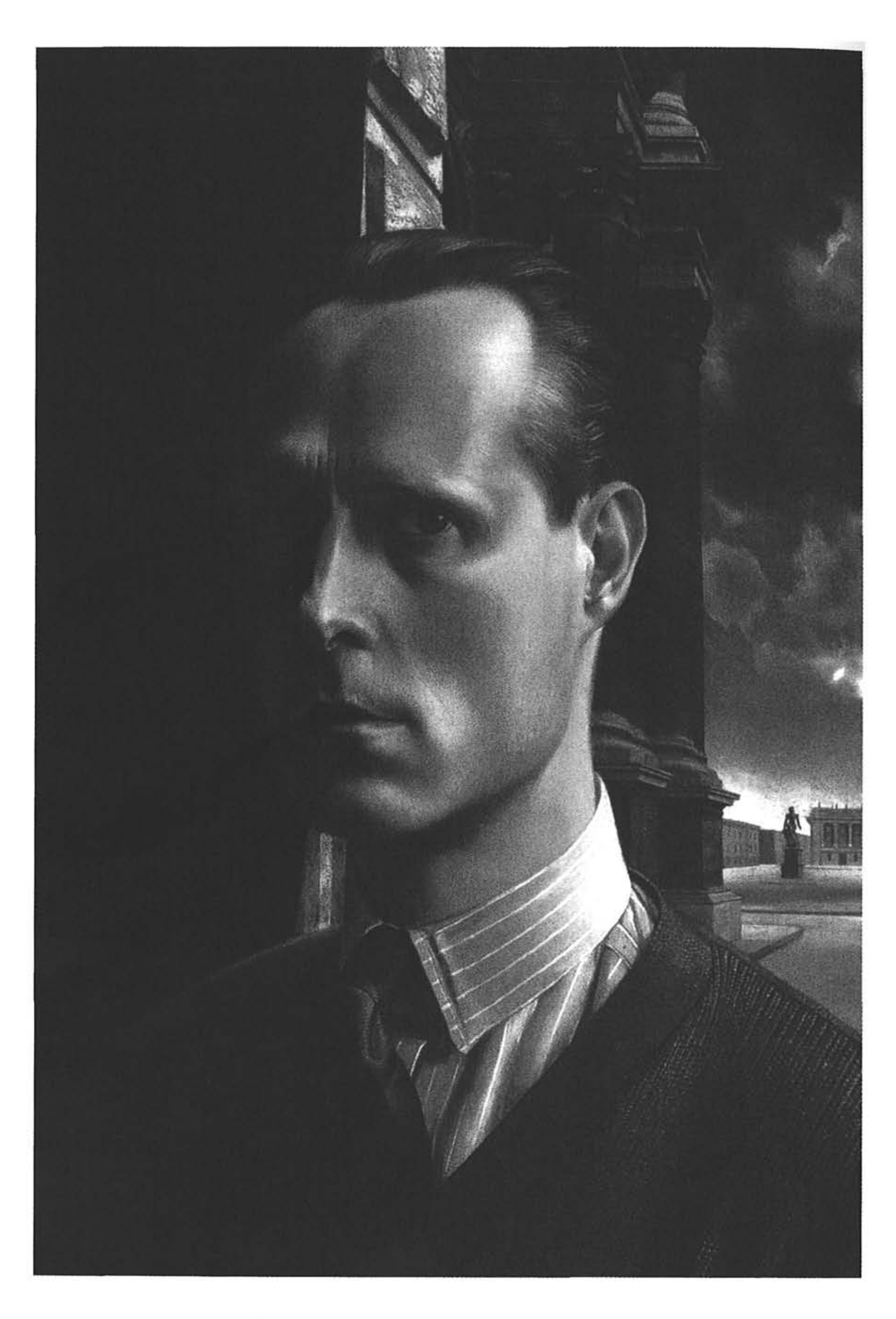
personas y las cosas»[33]. El cuerpo sigue siendo un *teatro de signos*, pero lo que ahora se despliega en el escenario es la verdad última de la fatiga y de la enfermedad. «Desde la reclusión (el cuerpo, como en la mística, es una cárcel, un angustiado tránsito y un obstáculo) se pormenorizan los *stigmata* de la enfermedad, el progreso del SIDA»[34]. Todo contacto entre los cuerpos, todo intercambio de sustancias corporales (sangre, saliva, semen) debe ser evitado. Toda proliferación material, matérica (y muy especialmente en una escritura que es el doble del cuerpo) produce un desgaste de la vida, ayuda a la disolución en la nada. Los poemas «encontrados en otro cuaderno, junto al *Diario del cosmólogo*»[35] son esa escritura en la ausencia de toda escritura, el testimonio final de una voz despojada de sí misma. Allí escuchamos:

> Cerrar los ojos
> a la luz, a toda imagen posible.
> Observar en silencio
> sin aprobación ni condena
> cómo se desvanecen
> asentimientos, recuerdos,
> representaciones mentales,
> oscuridades, afectos[36].

[33] Pájaros de la playa, cit., *p. 197.*

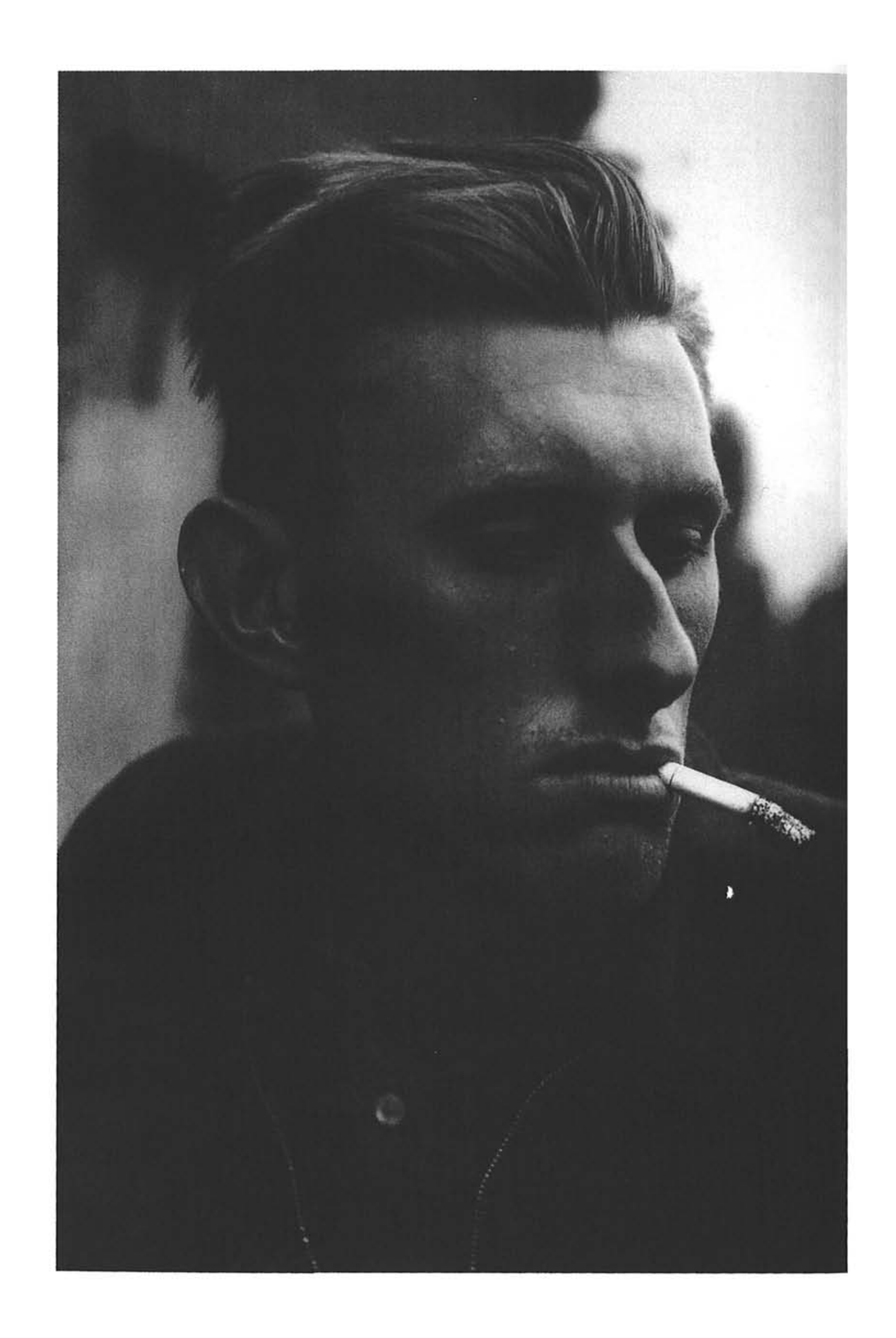
[34] *Vid. Francisco-Javier H. Adrián, «Para una arqueología de* Pájaros de la playa», *en* Paradiso, *nº 5 (enero-febrero 1994), Santa Cruz de Tenerife, p. 16.*

[35] Pájaros de la playa, cit., *p. 215.*



Carel Willink: *Autorretrato,* 1941, óleo sobre lienzo, 55 x 40 cm.
Museum voor Moderne Kunst, Arnhem

CALLEJERO



Wally Elenbaas: *Autorretrato,* 1932-1933, copia de época, 24 x 18 cm.
Colección particular, La Haya

Entrevista a Edgardo Cozarinsky

Teresa Orecchia

–Edgardo, has estado llevando adelante en todos estos años una obra doble, que abarca el cine, la literatura, y también la crítica. Yo quisiera que me digas cómo se conectan todos esos campos, de dónde surge la escritura literaria y cómo se ha dado la tarea de realizador. Después hablaremos de la crítica.

–Me gustaría poder decirte algo coherente, pero justamente no veo cómo se conectan todas esas actividades. Diría que son como vocaciones que yo sentí muy sinceramente y que en distintos momentos de mi vida seguí, aunque a veces sin poder desarrollarlas por falta de empecinamiento, o por falta de confianza en mí mismo. Y entonces pude reemplazar una cosa que me parecía imposible por otra que no tenía dificultades. En una época de mi vida padecí la incapacidad de decidirme, pero después llegó cierto momento de correr riesgos, y empecé a correr esos riesgos que habitualmente se consideran propios de la juventud cuando ya no era joven. Entonces, qué significa eso para mí: significa decidirme a publicar, a enfrentar a ese individuo o a esa multitud, poco importa cuántos sean, de desconocidos y de conocidos que pueden mirar y juzgar y rechazar lo que uno hace. Es decir, el miedo al rechazo asumido como algo que de pronto no importa. En ese momento, quiero publicar a pesar de todo, sacar de adentro lo que se pudre si no se ventila. Esto es algo que yo decidí comparativamente tarde con respecto a otra gente. Y pienso mucho en lo que hago en cada caso, pero no pienso tanto en la continuidad. Ahora sí, cuando alguien me pide una definición, o me observa una continuidad o discontinuidad en lo que he hecho, me doy cuenta de que generalmente he trabajado en zig-zag entre cosas, o incluso en zig-zag dentro de una misma cosa, porque he tratado de hacer algo diferente cada vez.

–Sin embargo, en los últimos trabajos tuyos el cine y la literatura –o la escritura– se están respondiendo uno a otro.

–Tal vez porque en los últimos tiempos estoy sacando de adentro mucho más que antes. Cuando era chico creí que iba a ser escritor, pero cuando

escribía me parecía que no me interesaba el resultado, que no era lo que yo quería. Después hice periodismo por razones prácticas, lo que para mí fue una zambullida en un mundo desconocido que me resultó muy útil, tal vez no literariamente sino como experiencia. Era como ir a la guerra. Digamos que así como en la Facultad de Filosofía y Letras yo podía tener tres meses para hacer una pequeña monografía de diez páginas, de pronto tenía que tener tres páginas listas para las seis de la tarde sobre un tema que me habían dado al mediodía. Estaban los límites intelectuales evidentes en ese tipo de situaciones, pero al mismo tiempo había algo de riesgo, de ir al frente, de tener que enfrentar el peligro. No sé si el periodismo ayuda a la literatura, creo que no, pero sí ayuda a perderle miedo a la escritura. Sin embargo pienso que el mismo hecho de hacer periodismo, que era importante para mí en la vida práctica, me alejó durante un tiempo de la literatura; después renuncié al periodismo profesional para poder hacer cine, y sólo en los últimos años me he decidido a publicar, a escribir mucho, y a terminar lo que empezaba a escribir. E insisto, para mí publicar es muy importante porque es perder el miedo. Es como decir: acá está, mejor o peor, y terminado o inconcluso, aquí está, y lo saco y lo muestro.

–*Hay un libro tuyo del 85,* Vudú urbano, *que reúne una cantidad de textos escritos desde...*

–Sí, desde el 76, son textos escritos desde que llegué a Europa.

–*Quisiera que me digas cómo fueron surgiendo esos textos.*

–Fueron surgiendo con una necesidad de escribirlos que pocas veces sentí, tal vez porque quería dejar anotada la experiencia del trasplante (no me gusta la palabra exilio), y de todo lo que eso evocaba, irradiando en direcciones totalmente diferentes. Quiero decir, para alguien que tiene una formación muy libresca como es la mía, la experiencia nunca es pura, todo te evoca algo que has leído, que has visto, de lo que has oído hablar. Recuerdo que decidí muy pronto ese nombre de tarjetas postales, algo así como un resumen de un lugar. En la tarjeta postal la cámara está generalmente colocada donde puede captar el aspecto mas típico de algo; aquí tal vez la experiencia no es típica, es anómala, pero de todas maneras está como resumida, concentrada en un espacio breve: salvo el primer relato, son generalmente textos de cuatro o cinco páginas. Entonces, había una especie de concentración que justamente no debía ir hacia un despojamiento, sino señalar posibles desarrollos; es decir, no ir en el sentido de la

abstracción, sino al contrario, obtener una especie de núcleo cuyas irradiaciones quedaban en esbozo. Y traté de encontrar esa forma con una idea de ir muy a lo concreto, a la anécdota, a lo trivial, lo que siempre me interesó. Me acuerdo de que cuando escribí un ensayo sobre el chisme, antes de irme de la Argentina, lo que me había atraído era la banalidad de la idea de chisme, y el tratar de encontrar en esa banalidad cosas que la vinculaban con algo más importante como era el relato mismo. No digo más importante en el sentido convencional; quería mostrar que en la entraña de cosas que merecen una atención respetuosa, había algo muy banal y muy bajo como es precisamente el chisme. También me acuerdo de que las palabras anécdota y anecdótico se usaban en un sentido muy despectivo, según los sistemas intelectuales que imperaban en esa época; lo anecdótico era lo deleznable, lo que quedaba al margen de la historia. A mí en cambio me interesaba mucho todo lo que la historia evacuaba y dejaba afuera para constituirse, es decir: la anécdota. Me parecía que allí había gérmenes de algo interesante, que tal vez no era verdad, pero la idea de verdad me importaba menos que el hecho de que aquello fuera olvidado, postergado. Siempre me interesó ir hacia esos márgenes, y entonces me parece que en los textos de *Vudú urbano* fui a recoger ciertas trivialidades, en las que intentaba mostrar que palpitaba algo más importante o más general, o que se podía considerar «más serio», que la mera anécdota.

–Vudú urbano *ha sido visto como un libro de exilio, de nostalgia, incluso por tus ilustres prologuistas, Susan Sontag y Cabrera Infante, que han marcado una lectura fuerte, pero en verdad me parece un libro sobre la distancia, y en cierto modo, sobre la cercanía.*

–Sí, la distancia me parece mucho mejor. Porque esos dos prólogos me halagan, para decirlo sin falso pudor, pero yo no me reconozco mucho allí, no me siento muy reflejado. Y no porque sean lecturas distraídas. Creo que por generosidad o simpatía hacia mí ambos han decidido escribir esos prólogos, pero inevitablemente han buscado algo que era propio de ellos y así se han conectado con los textos. Cuando se publicó en el 85, ese libro ya estaba escrito desde hacía varios años, y debo insistir en distinguirlo de la connotación histórica de esa época en que había terminado hacía poco el régimen militar en la Argentina, lo que enturbiaba un poco la noción de exilio. Creo que esto es importante desde el punto de vista biográfico, porque yo no he sido un exiliado político. Por otro lado, diría que el exilio es una condición general, que todo el mundo vive fuera de su contexto natural, de lo que podría ser considerado su lugar en el mundo. Estamos afuera por distintas razones, y entre

otras cosas porque la sociedad crea gente desalojada. En cuanto a la nostalgia, puede haber algo entre líneas, pero aunque pueda padecerla, es un sentimiento que no me gusta. No me gusta trabajar con él, tiene algo pegajoso, pringoso. En cambio sí, reconozco que me gusta el pasado, ir a buscar al pasado. Una vez dije, un poco abruptamente, que el pasado era para mí algo así como una reserva ecológica, y es cierto que a veces cuando me pongo a pensar en lo que he conocido, vivido, visto, surgen semillas de ficción, de desarrollo artístico, de puesta en contacto de una cosa con otra, una experiencia, un acontecimiento, un lugar. Y que eso después se vuelva ficción o ensayo no importa, pero como materia de trabajo me interesa mucho más que el presente, porque el presente se me agota en la experiencia periodística de todos los días. Yo sería incapaz de escribir algo sobre el presente.Y trato de buscar en una época anterior a la televisión, que me interesa sobre todo por la escasez de imágenes. En el sentido de Víctor Hugo: *Choses vues*, cosas vistas, que en otra época eran de más difícil acceso y por lo tanto tenían mayor valor. Pero en eso no hay nostalgia, hay más bien un interés por recuperar de una manera utilitaria. Cuando escribo, yo me muevo mejor entre cosas que corresponden a una época anterior al gran derroche de imágenes en que vivimos hoy.

–Los años 30, 40...

–Una época anterior al 50. En la Argentina, la televisión empieza en el año 52, cuando muere Eva Perón, y en un texto de *Vudú urbano* señalo que para mí Eva Perón estaba ligada a la radio. Por otra parte, teniendo yo una relación profesional y creativa con la imagen, estoy seguro de que debe haber elementos cinematográficos en lo que escribo y elementos literarios en las películas, pero aparte de eso, no veo conexión entre ambos. Y aquí estoy volviendo a la primera pregunta: me parece que me interesa la división entre lo que puedo hacer en el cine o en una creación audiovisual, que para mí trabajan siempre con el tiempo, y el libro. En el libro hay palabras ante las que uno se detiene, y hay párrafos que pasan muy rápido, hay diferentes ritmos en la lectura, y me parece que eso es lo que importa. Para mí es más elocuente un punto y aparte en la página impresa que un fundido a negro, o un signo de puntuación audiovisual. No son equivalentes.

–Es que hay una irreductibilidad de esos lenguajes, una irreductibilidad parcial, digamos.

–Sí, irreductibilidad es una palabra que me gusta, una irreductibilidad parcial que es lo que me interesa. Me interesa por la oposición y no por la conjunción.

–En cuanto al lado de la cercanía en Vudú urbano*: hay algo muy íntimo en ese libro, muy subjetivo, que es interesante también con respecto a los libros que vendrán después.*

–Puede ser. Yo uso la primera persona, o referencias autobiográficas, no porque considere que es más importante, sino simplemente porque ésas son las cosas de las que puedo hablar. Yo no voy a decir el mundo es así; voy a decir en determinado momento el mundo me pareció de esta manera, o me golpeó de esta manera. Me perdí en el mundo de esta manera. De esto tengo autoridad para hablar, estoy hablando desde el llano de mi experiencia personal. En ese sentido me ha atraído mucho en los últimos años cierta literatura memorialista. Me parece que a uno le ha tocado pasar por algunas experiencias que en el momento de vivirlas no parecían importantes, pero con los años se advierte que se han cruzado en el camino algunos datos, algunos hechos o algunas personas, y se siente que fueron importantes, porque provocaron una reacción, estimularon algo en uno. Por eso me ha interesado alguna literatura memorialista, por el rescate de lo que inevitablemente se pierde. Volvemos a la idea de lo que queda fuera de la historia. Uno de los escritores actuales que he leído con mayor interés es Sebald, aunque no me siento atraído por la literatura que se escribe hoy, pero en él encuentro ese esfuerzo por ir a nimiedades, por rescatar precisamente todas las nimiedades de que está hecha la experiencia, cuando lo propio del curso del tiempo es desgastarlas, olvidarlas, anularlas, liquidarlas. Y hay como un esfuerzo casi titánico de la escritura, de tratar de dar vida a la forma de algún gesto, o de un rostro, y siempre manejándonos con alguna experiencia histórica. En ese sentido, un libro como *Los anillos de Saturno* me ha parecido lo más interesante de lo que he leído últimamente, en la medida en que las diferentes experiencias históricas evocadas están vistas a través de personajes realmente marginales, o de experiencias muy ocasionales de personajes importantes.

–Allí hay dos cuestiones centrales que están tanto en tu cine como en tu literatura. Por un lado, los encuentros de que hablabas, y por otro, la relevancia de lo nimio y la relación con la historia. En tu último libro de ensayos, El pase del testigo, *hay toda una sección llamada* Encuentros, *y también los hay en tu cine. Ciertos personajes de tus películas, como Falconetti, o Le Vigan, que se ven de pronto envueltos en los cambios de la historia, han representado también esas formas de revelaciones intelectuales, morales, artísticas, afectivas...*

–Has evocado a Falconetti, a Le Vigan, que son dos personajes históricos de los que me he ocupado en una película que se llama *Boulevards du crépuscule* (en plural, para distinguirla de la famosa *Sunset Boulevard*, de Billy Wilder). Más que hablarte de mi trabajo, te quiero contar una anécdota que me parece ilustrativa de esta cuestión de los encuentros. Falconetti era alguien que desde mis primeras visitas a cine-club yo había admirado en *La Pasión de Juana de Arco* de Dreyer, esas imágenes fabulosas, únicas en la historia del cine. Esa mujer había muerto en Buenos Aires en el año 46. Cuando me enteré de que había muerto en la Argentina, aparecieron cantidad de preguntas sin respuestas: qué estaba haciendo ahí, por qué, cómo murió. Por otra parte, sabía que Le Vigan había estado en la Argentina, pero pensaba que se había ido después de no lograr hacer una carrera cinematográfica. No sabía que se había quedado en Tandil y que había vivido escondido prácticamente hasta el fin, hasta el año 72; había muerto cuando yo ya era adulto. Sus películas francesas de los años 30 las pasaban los cine-clubes en Argentina, cantidad de películas de la época, que marcaron la imaginación de cualquier cinéfilo. Entonces se me ocurrió ir en busca de las huellas.

Propuse la película como un proyecto al Instituto Nacional del Audiovisual y Claude Guisard, que en esa época era director de programas de creación en el Instituto, me dijo algo que me impresionó mucho, porque muestra hasta qué punto uno es ciego sobre sí mismo. Me dijo: «Pero usted tiene que hablar de usted, porque es el lazo entre esos dos personajes». Sin entender, le expliqué que lo que quería era hacer una investigación, y él me contestó: «¿Por qué quiere hacer una investigación? Porque usted es argentino, porque es un judío de la Argentina. Usted ahora vive en Francia, y entonces le interesa el destino de dos franceses que fueron a Argentina, así como usted vino a Francia». Y de pronto empecé a ver lo que yo mismo había propuesto como proyecto, pero mirado desde afuera por alguien que lo veía con más profundidad. Digamos que yo me había quedado en la superficie, y todo lo que estaba en el inconsciente del proyecto, él lo había puesto afuera. Entonces empecé a trabajar y pensé: acá hay algo que tiene que ver con la experiencia del cinéfilo, alguien a quien le gusta el cine y para quien el cine es una realidad; aunque no es la vida real, es como la autentificación de la realidad. Porque esa gente para mí existió, con el aura que podían tener por mis primeras experiencias de cinéfilo, habiendo visto en cine-clubes películas que estaban fuera de circulación, en funciones tardías a la noche, con el prestigio de lo que es un poco marginal, de las catacumbas, no? Esta gente había estado a mi lado, por así decirlo, y yo no me había enterado porque no tenía ojos para la baja realidad que no estaba

impresa. Además, este proyecto se me ocurre cuando yo empiezo a volver regularmente a la Argentina, y era como recuperar algo de una época muy anterior a la de mi adolescencia.

Te cuento todo esto para que veas cómo esos dos personajes a quienes no conocí, pero que crucé seguramente en mi camino, de alguna manera definieron dos épocas, no sólo de mi vida y mi experiencia, sino con respecto a la Argentina. Falconetti, que llega en el 43, en el ocaso del poder conservador, confiada en hacer una carrera, seguramente gracias al público *francophile* que iba a ver espectáculos de teatro francés, porque en ese momento había seis o siete compañías en la Argentina. Pocos años más tarde, Le Vigan llega a su vez entre esas personas que en la posguerra europea tenían cuentas pendientes, y que durante el primer gobierno de Perón tenían libre desembarco, lo que les permitía refugiarse en el país sin que se les hicieran demasiadas preguntas. A pocos años de distancia, cada uno llegaba en una situación que me sugería algo sobre la sociedad argentina. Y esta película, que está hecha con medios mínimos y acá no ha tenido más que una difusión en Arte, sin embargo ha sido vista, ya sea en los Estados Unidos, en la Argentina, etc., como un ensayo de una gran originalidad. Yo creo –y no lo digo para alabar la película– que tiene la originalidad de la inconsciencia con la que fui trabajando, porque no tenía un proyecto estructurado cuando empecé. Es decir, siempre me gusta pensar que hay cierto tipo de cine que uno hace experimentalmente, pero no en el sentido de intentar crear experiencias como las de las artes plásticas con los medios del lenguaje cinematográfico. Digo experimental en el sentido de laboratorio, de ir poniendo una cosa al lado de otra, mezclar los líquidos y ver qué pasa, qué reacción se produce. A través del interés que suscitó esta pequeña película yo sentí que había algo que viene de ese lado experimental, de que he mezclado allí historia, geografía, autobiografía, y otras percepciones que no eran las más obvias.

De la misma manera, lo de los encuentros es también poder decirse: al leer los *Diarios* de Jünger, en el año 78 ó 79, me estremecí, porque sentí qué parecido –justo o injusto es otra cosa– hay entre la visión que tiene Jünger de la vida en París durante la Ocupación, y las noticias que yo tenía en ese momento de la Argentina durante el Proceso. Esa vida llena de teatros, de cines, del Mundial de fútbol, de actividades donde toda la sociedad está animada, palpitando, y con una normalidad de superficie muy visible. Ese fue el núcleo que me llevó a hacer *La guerra de un solo hombre*, el punto de vista tan frío, tan distante de Jünger, donde no hay un solo adjetivo de indignación, de espanto. Pero no me hubiera impresionado tanto cuando leí los *Diarios* en el 78, y no se me hubiera ocurrido hacer esa pelí-

cula, si no hubiera estado presente la experiencia argentina que a la distancia yo percibía con esos mismos códigos de «normalidad» a la que aludo.

Por último, en cuanto a encuentros, puedo decir: «Yo conocí a Victoria Ocampo», eso sí. Pero no se trata de haber conocido a alguien famoso, sino de que si yo no hubiera ido cuando tenía quince años a la vieja sede de la redacción de *Sur* a leer números viejos de la revista, no me hubiera enterado de cantidad de cosas. Por esos números especiales de los años 40 sobre la literatura inglesa o la literatura norteamericana conocí autores, cosas que diez años más tarde podía comprar con poca plata, que costaban un peso. Era en los altos de la calle San Martín y Viamonte, no en el edificio que existe desde los años 70. Todavía era una casa vieja de altos donde me atendía Saúl Aronson, y mientras uno revisaba números viejos en una piecita al lado de la escalera, desde el fondo del pasillo, del cuarto donde podía haber gente que uno no debía ver, se escuchaba la voz de Victoria a los gritos llamándolo a Bianco: «Peeepe ¿Dónde está...?», no sé qué, ¿no? Y él: «Se lo dejé sobre su mesa, Victoria». Yo escuchaba eso como por la radio. Es ahí donde la idea de encuentro es interesante, tal vez más que cuando la traté a Victoria años más tarde. Es ese cruce de la vida de uno con la vida de otro, tal vez de la experiencia más que de la vida, porque para mí Victoria Ocampo es *Sur*, es la colección de la revista. Y Jünger es esos *Diarios* extraordinarios donde escribió cosas de las que no respondo demasiado, pero que de pronto han cruzado mi experiencia personal y me han dado algo, me han hecho reaccionar, hacer una película, escribir un texto...

–También decís que te interesa en esas relaciones o lecturas una parte de sombra en tu interlocutor, algo que no se quiere expresar, o que es secreto.

–Exacto, algo que no quieren o que no saben expresar. Eso yo lo siento a través de los demás, intuyo esa parte de sombra, a veces hay cosas íntimas como cohibidas. O sea, cuando leo a Sebald, me digo: este tipo ha perdido cosas que le importaban mucho, hay una herida. Y esto no es hacer psicologismo, no me interesa saber nada de su vida, pero hay algo allí que es como constitutivo de la literatura. Creo que una persona feliz no escribe, que el impulso de crear existe para suplir una falta, *un manque*, y que alguna gente lo asume por la droga o por el sexo, o por la dispersión, o por el amor, pero estamos los que creemos que sólo podemos hacerlo poniendo palabras en una página.

–En tu película Citizen Langlois *se construía justamente una parábola entre la pérdida de todo en Esmirna y la contrucción del mundo imaginario del cinéfilo, como una forma de recuperar simbólicamente todo lo perdido.*

–No se me había ocurrido, pero es cierto. Tal vez Langlois había querido guardarlo todo porque de chico lo había perdido todo, o lo que se le antojaba que era todo.

–A lo largo de una serie de películas has creado una manera muy personal de trabajar en cine, algo que un crítico llamó «el documental íntimo», no sé si estás de acuerdo con estos términos.

–Pensaba en esa nota que está al final de *Otras Inquisiciones*, donde Borges dice que atender a sistemas filosóficos o a creencias religiosas por lo que tienen de fantástico, de imaginario, de ocasiones de literatura, es tal vez muestra de un radical escepticismo. No creo ser la primera ni la única persona que ha hecho este tipo de películas, pero es cierto que me ha interesado más, incluso en las películas de ficción, contaminar con elementos documentales, de imágenes halladas. *La guerra de un solo hombre* es una película basada totalmente sobre material hallado. En las otras he incluido imágenes, pedazos de películas preexistentes, porque es algo que me ha fascinado siempre ese diálogo entre lo nuevo y lo preexistente, y la capacidad de ficción del documento encontrado, capacidad de ficción que uno le inocula por la mirada, por el nuevo contexto de lectura. Uno está viendo una imagen en un noticiero viejo incluido en una película de ficción y se pregunta de pronto quién era esa gente, qué estaba haciendo ese día a la hora en que la filmaron; hay interrogaciones que surgen por el desplazamiento temporal y por la nueva contextualización de las imágenes. Es una cosa con la que me gusta mucho trabajar y con la que trabajé en distintos momentos, a veces más profundamente, otras veces más en superficie, para algunos encargos que me hicieron para la serie *Un siècle d'écrivains*. Ahora creo que me estoy alejando un poco de eso, tal vez porque escribo más desde hace unos años, y entonces me interesan otras cosas en el cine, pero no estoy seguro de abandonarlo del todo, es algo que me ha estimulado mucho. Uno investiga en cierto momento las posibilidades de un instrumento nuevo, después se le agota la relación con esa forma o esa retórica, y otra persona puede a su vez obtener del mismo instrumento cosas más interesantes.

–Bien, pero en La guerra de un solo hombre *el resultado es algo extraordinario en cuanto al montaje, al desfase entre lo que dice el texto y las imágenes de la guerra.*

–El comentario más interesante que se hizo de la película es el de Pascal Bonitzer en *Cahiers du cinéma*: decía que la película parecía invertir el pro-

ceso tradicional del documental, y que las imágenes comentaban el texto. Son cosas que a veces lo iluminan a uno. Me dije: caramba, está dicho con mucha concisión y en el fondo es eso. Porque yo me guiaba por una selección de textos mucho más larga que la que lleva la película, pero durante el montaje iba buscando momentos, historias, anécdotas, pedazos de documentos que no me parecieran ilustraciones. No quería ilustrar, sino al contrario hacer entrar el texto y la imagen en contradicción, o en una relación más dialéctica.

–Entre tus muchas películas –he contado más de quince–, una de las más recientes, El violín de Rothschild, *me parece una obra fundamental. En determinado momento has dicho que estás «soñando, pensando y escribiendo»* El violín de Rothschild, *y esos términos tienen un reflejo muy exacto en las emociones que el filme produce en el espectador. Es un trabajo complejo, donde está por un lado la evocación del cuento de Chéjov, unida a la problemática de la obra musical inconclusa y a la figura de Shostakovitch, y la cuestión de la responsabilidad del artista en sociedades dictatoriales como la Unión Soviética. Por otra parte, la película incluye una representación completa de la ópera.*

–Es una película que se concretó con menos dificultades que otras cosas que *a priori* parecerían más faciles y encuentran más obstáculos en su camino. Sí, es una película que yo imaginaba mucho y no sabía si se iba a poder hacer. Y con esa aventura que lleva, se pudo terminar. Porque una cosa que yo aprecio mucho en el cine es la aventura del trabajo. Así como en la escritura uno está solo y es algo muy de escucharse y de trabajar con las palabras, en el cine uno está rodeado de gente, está escuchándolos e influyéndolos, y en el caso de *El violín de Rothschild* incluso viajando, viendo archivos increíbles en Rusia, yendo a Hungría, a Estonia. Hay algo casi como de sueño despierto en ese momento, el contacto con gente de otros países, con otros idiomas, con intérpretes, todo un lado gran aventura que a mí me atrae mucho, no por casualidad soy un poco nómade. Y ahora estoy hablando de estos países, pero he filmado también en Marruecos, donde hice *Fantasmas de Tánger*. Mas allá de una historia o de un personaje, son ésas las propuestas en las que algo me pone en funcionamiento. Decirme en este momento de mi vida que voy a filmar en la calle de noche en Buenos Aires me atrae. Y pienso que para alguien que se crió entre libros, el cine tiene esa parte que no es lingüística ni profesional, que es puramente vital, que es muy atractiva. Es el salir de uno mismo, de su biblioteca, de su pequeño círculo de relaciones para conocer a gente que

no hubiera conocido nunca, y que tiene una historia, una vida diferente. Haber hecho *El violín de Rothschild* es también haber conocido al actor ruso que hace de Shostakovitch, y tener muchas dificultades para entenderme con él por el idioma. Para mí era una aventura caminar juntos por San Petersburgo, pasar por donde me decía que habían vivido Essenin y otros; yo sospechaba que me mentía, que me estaba haciendo una especie de *tour* para turista cultural. Había toda una relación como de verdad-mentira, un acto que se representaba fuera de la filmación. Él era un personaje de guía que me iba a descubrir la ciudad, pero una ciudad puramente literaria, la perspectiva Nevsky de Gogol, el San Petersburgo de Biély; hacía el papel que yo esperaba de él. Son experiencias que tienen un lado casi de aventura infantil, un poco de Tintín. En ese sentido creo que el cine corresponde mucho más que la literatura, aun en películas supuestamente adultas, a una especie de funcionamiento infantil de la imaginación.

–Hay otro punto muy importante que se plantea allí: el tema de la transmisión, de la cesión, que nuclea también los ensayos de El pase del testigo. *En la ópera –y en la película– este tema está planteado con gran intensidad. Es como si en la vida, que es una sucesión de situaciones de pérdida, de muerte, etc., que no deja tiempo para las cosas, hubiera en cambio un solo instante entero: el momento de transmitir. De ahí el papel del artista.*

–Yo siento que he heredado, uso esa palabra metafóricamente, cosas de gente que he conocido, con quienes me crucé en el sentido en que hablamos hace un rato, y que tengo que pasarlas, tengo que transmitirlas a otros. Quiero decir que la aceptación de lo que uno recibe implica un deber de transmisión. Eso que acabás de decir es algo que corresponde a mis sentimientos, pero no me lo había planteado con respecto a la película. Incluso filmé secuencias que no monté, porque me parecían digresiones menos interesantes, y es cierto que puse los acentos en eso, la transmisión y la pérdida, así como se colma o remienda un agujero, se pierde y se da.

–Un excelente crítico francés, Serge Daney, hablaba del cine y del impulso que está en su origen, el mostrar, como de un momento de don, y evidentemente lo relacionaba también con las sensaciones de la infancia, el miedo, el asombro, que irrigarían más el cine que otras formas. Entonces ¿estarías de acuerdo con él ?

–Sí, totalmente. Y eso es algo que hace diez años no te hubiera dicho, porque no lo sentía así. Pero en estos últimos años siento como una necesidad de responder, o de corresponder, a una avidez infantil por experiencias, por conocer el mundo, por ver gente, que el cine de alguna manera satisface. Una manera que para la gente de mi edad tiene que ver con lo que el cine nos dio en la infancia. Una cosa que a mí me impresionó mucho: este amigo mío que me dejó todos sus libros, Alberto Tabbia, tiene entre sus papeles –que estoy ordenando– un texto donde habla del cine en fragmentos, el culto de las ruinas. Y dice que cuando en la Argentina, en los cineclubes de hace muchos años, se veían versiones incompletas, truncadas, restos de películas célebres, teníamos la nostalgia de ver la película entera, pero que cuando años después, viajando a las importantes cinematecas del mundo, se podían ver, o bien llegaban a la Argentina, enviadas en préstamo, películas enteras, la impresión nunca era tan fuerte. Lo asociaba con la Venus de Milo y decía: «Quién puede pensar en que sería más interesante con los brazos?»; y dice que las ruinas hacen trabajar la imaginación, que nos dan la intuición de un mundo desaparecido, y al mismo tiempo, la falta de algo o el estado de ruina es un *memento mori*. Estos textos me hicieron pensar mucho en esa experiencia del cine relacionada con la infancia, el cine que te hace funcionar como de a pedacitos, frente a la televisión que es un *continuum* ininterrumpido donde no hay mucho llamado a la imaginación. En una película hay una cuestión de sintaxis que está organizada de otra manera: aunque vieras diez minutos, cuarenta minutos de *La Pasión de Juana de Arco* o de *Vampyr*, esos fragmentos te hacían funcionar, te daban una intuición de las capacidades del cine.

–Vamos a volver ahora a la literatura. Junto con El pase del testigo*, aparecieron en el 2000 los cuentos de* La novia de Odessa*. Aquí las tramas tienen que ver muchas veces con tu propia historia familiar, con mezcla de culturas y con exilios, pero también con identidades cambiadas y con viajes que definen destinos. Me interesó la variedad de géneros y de tonos en este libro. Algunos cuentos tienen un sesgo fantástico, y otros, como el que da título al volumen, o también «Literatura», «Días de 1937», y «Hotel de emigrantes», evocan justamente ese campo de las vidas personales atrapadas en el movimiento de la Historia. ¿Hay allí un diálogo con otros escritores ?*

–Diálogo con escritores debe haber, a causa de mis lecturas, por más ganas que tuviera de hacer una cosa diferente. Pero quiero hablar sobre el primer cuento y el último, porque el orden está muy pensado, aunque lo haya elaborado *a posteriori*. Sabía que tenía que empezar con «La novia de

Odessa» y terminar con «Hotel de emigrantes», porque en los dos hay sustitución de una identidad por otra, identidad que es necesario cambiar para poder cruzar el Atlántico, escapar, empezar una nueva vida. Ahora, una vez dicha esa similitud, los tratamientos son lo más opuestos posible. La idea de «La novia de Odessa» es la de hacer un cuento que pareciera heredado, incluso por elementos de retórica narrativa muy al modo del siglo XIX, como el comienzo que dice: «Una tarde de 1890...». Hay toda una puesta en escena narrativa, y yo quería que tuviera algo de cuento ya narrado, recogido y vuelto a narrar, transmitido, etc. En este momento se me ocurre, no lo pensé antes, que si diálogo hay, puede haberlo con Karen Blixen, con *La historia inmortal.* En cuanto al último cuento, que tiene cuarenta o cincuenta páginas, la idea era hacer una especie de *nouvelle* con un material que daría para una novela. Pero es como si la novela estuviera rota en añicos, como con un martillo, ¡paff!, y fuera una suerte de *puzzle.* Porque me parece que la historia contada en forma de novela no tendría tanto interés, y lo que yo quiero allí es crear la sospecha de una historia, más que su narración, la intuición de lo que puede haber pasado, pero con todas las dudas, y sobre todo la posibilidad de irse por las ramas del contexto. Por eso escribí la historia de ese Jacob que después es secuestrado en Lisboa. A partir de ese lugar que me ofrecía todas las posibilidades novelescas, me dije: quiero contar la historia de esos tres personajes, y de cómo el nieto intenta saberla sin poder lograrlo realmente. Y fui dejando claves. Por ejemplo, en un momento, una de las cartas que él encuentra dice algo así: «Mucha de la gente se ha adaptado muy bien; ahora hay Mandelbaum que se llaman Almendros». Al final él va a una librería, donde hay un viejo que se llama Campos, ésa es la traduccion al portugués y al castellano del nombre de otro personaje, Felder, entonces probablemente el joven esté con su abuelo pero sin darse cuenta, sin saberlo. Aunque la clave está dada, porque puse miguitas de pan como Pulgarcito, algunas del tamaño de una hogaza. Me interesaba que todo ese mundo con el que se podía hacer una novela de cuatrocientas páginas, con mucho color local, refugiados, etc., fuera como un rompecabezas, que se encontraran pedacitos, y que con esos pedacitos se armara algo que tiene unas cuarenta páginas, donde existe la posibilidad de irse por las ramas, sin hacerlo en realidad nunca. Está la historia de Jacob, y hay cosas de otra gente, hay muchas posibilidades de irse para otros lados, y decir esta gente vivió una experiencia propia, que de alguna manera se entrecruza con la de muchos otros, y hemos elegido poner el haz de la linterna en ellos. Desviándolo, hubiera sido otra novela.

–Muchos cuentos de La novia de Odessa *se refieren al cambio de identidades y yo quería poner esto en relación con un texto ensayístico,* Mitteleuropa-am-Plata, *que me gustó mucho, y que es como un modelo de esa manera tuya de moverte entre varios planos, la historia personal, el cine, lo que se conversa, y también de plantear la cuestion de una pertenencia fantasmática.*

–Es el caso de los abuelos, que están discutiendo muy seriamente de algo que ninguno de los dos conoció, y lo discuten con gran convicción, como algo vivido. Es la identificación con un mundo que no ha sido de ninguno de ellos. En otra época en Argentina había gente que te hablaba con muchos detalles de París o de Londres, y con referencias totalmente librescas, porque ellos nunca habían estado allí. Era el deseo lo que animaba eso, y los datos estaban al servicio del deseo.

–Hace unos años has escrito un ensayo, Borges en/y/sobre cine, *que contiene una visión muy interesante de lo que es el descubrimiento de la narración a través del montaje. Si yo te preguntara, ¿cuál es tu relación con Borges en este momento?*

–Hace dos años, cuando se cumplió el centenario de Borges, escribí un texto sobre algo que a mí siempre me impresionó mucho: cómo Borges sobrevivió a toda la gente que podríamos llamar de una manera muy aproximativa la generación de *Contorno*, algo que era en realidad mucho más amplio que la revista *Contorno*, una generación que lo puso en cuestión en los años 50. Estaba tan avanzado en su camino que eso no podía ser letal para él; de todos modos, salió indemne. Pero es curioso cómo todas esas censuras a las que fue sometido se fueron disgregando con el tiempo, y mucha de la gente que lo censuró en esa época se convirtió después a una forma de borgesianismo. Si lo quisiéramos ver de una manera fantástica, es como si el guerrero que se acerca a la Medusa quedara medusado; hay algo ahí que me fascinó. Escribí el texto de una conferencia que di en Buenos Aires para el aniversario, que salió en forma más corta en *La Nación*, y después en forma cada vez más ampliada en otros lugares. La versión más completa salió editada en esa colección de plaquetas que se llama *Papeles de Recienvenido*, que dirige Jorge Schwarz en la Universidad de San Pablo. Me impresionó ese proceso, porque en el momento en que yo me acercaba a la Facultad de Filosofia y Letras *Contorno* era la doxa, y a mí todo eso me provocaba rechazo. La parte política influía mucho, pero también yo pensaba: caramba, cómo puedo acep-

tar que Sartre y Simone de Beauvoir sean grandes escritores; yo estoy leyendo a Borges, a Henry James. Mi idea de la literatura estaba compuesta de otro tipo de experiencias. Además, era gente cuya mayor pulsión intelectual venía de la filosofía. En la literatura buscaban un soporte de tesis, de ideas, o la formulación de ciertos conceptos filosóficos de una manera vivencial, pero no había el puro placer de la escritura, que era una cosa totalmente ajena. Y después, con los años, la gente más interesante que pudo estar cerca de ellos fue hacia otra cosa, y la gente que se quedó más en eso no dio a mi juicio demasiado; es cierta crítica sociológica de la literatura que puede tener su valor, pero a mí personalmente no me interesa.

Entonces, con el tiempo, Borges no solamente había sobrevivido, sino que había encontrado a otros lectores que curiosamente venían de horizontes lejanos, que para mí son gente como Sebald, o Danilo Kis, gente que viene tal vez de la cultura centroeuropea, o está ligada con ella. Y me parecía que eso era algo propio de quien escribió *El escritor argentino y la tradición*, el que fuera reconocido (bueno, lo ha sido también por todo el mundo, desgraciadamente para él, absorbido, convertido en otra cosa) por gente que venía de literaturas y culturas marginales, o periféricas, por *individualidades*. Además, en el caso de Sebald, como es de lengua alemana, tampoco se puede decir que sea de una cultura periférica, pero es un marginal dentro de las tendencias de la literatura alemana. También pienso que en este momento aquello de «el mundo será Borges» está tan presente en tantas cosas, que prácticamente se ha diluido. Su lección ha sido digerida, y las oposiciones, olvidadas. De lo que habría que defenderse hoy es de un cierto culto de Borges del lado folklórico, del autor de letras para milongas, del lado folklore de Palermo, el pedacito de la calle Serrano al que se le puso su nombre. Pero hasta *El Hacedor*, es una obra que ha sacudido realmente, que además del placer de la lectura ha obligado a replantearse muchas cosas en la Argentina. Sólo con el tiempo se ha visto lo que ha hecho, y esa metamorfosis de los críticos, en la historia de una época, me parece algo secundario pero revelador.

–Bueno, la última pregunta. Hablás del libro como de aquello que existirá siempre; un hombre solo, con un libro. Decís: «Entre estos libros descubro [son los libros de Alberto Tabbia] otro yo mío: el que hubiese podido ser, el que tal vez haya sido, escondido entre las líneas o los márgenes de lo que parece mi vida; alguien para quien sólo existe lo que ha pasado por la literatura».

–Es en un momento de mi corazón *mis à nu*, o como dicen en inglés, con un sentido muy peyorativo, cuando uno deja entrever sus sentimientos demasiado, «usar el corazón en la manga», *wear your heart on your sleeve*. Realmente es algo que siento, y como esos párrafos surgieron del cariño por alguien que acaba de morir, es un texto realmente afectivo, ahí me ha salido algo muy fuerte en estos últimos años. Creo que el ponerme a escribir todo esto y el ponerme a publicar es como tratar de recuperar ese otro yo que estaba un poco escamoteado.

París, 7-XII-2001



Dick Ket: *Tres pequeños autorretratos,* 1937-1940, óleo sobre lienzo, 31 x 25 cm. (cada uno). Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, en depósito del Instituut Collectie Nederland

Dos exposiciones madrileñas

Carlos Alfieri

«Visiones huidizas». El regreso al realismo en los Países Bajos: 1925-1945

«Visiones huidizas. El regreso al realismo en los Países Bajos: 1925-1945» fue tal vez la exposición más sorprendente que tuvo lugar en España durante los últimos meses del año 2001 y principios del 2002, primero en la Fundación Carlos de Amberes, de Madrid, (institución que viene desarrollando sin estridencias una tarea cultural de primer orden) y después en el Palacio de la Merced, de Córdoba, como sede de la Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí. La gratificante sorpresa operó sobre un doble rescate: primero, el de una corriente de la pintura del siglo XX singularmente importante que ha sido eclipsada por las llamadas vanguardias históricas; segundo, el descubrimiento de varios artistas de innegable relevancia que son, en general, muy poco conocidos fuera de Holanda y que lo eran casi por completo en España.

En el período inscripto entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial se registró en distintos países europeos el renacimiento de ciertas estrategias de representación pictórica realista, que reaccionaban ante movimientos de vanguardia como el cubismo, la abstracción, el dadaísmo o el futurismo. Su claro precedentes es la obra de los grandes maestros de la pintura metafísica italiana, que conoció su fulgor desde 1913 hasta 1921, fundamentalmente Giorgio de Chirico y Carlo Carrà, pero también Morandi, Sironi, Rosai, Pisis, Soffici, Alberto Savinio, cuya influencia fue vasta en Francia, Alemania, Bélgica, Holanda. Los equívocos que generó este resurgimiento de la figuración entre críticos e historiadores del arte fueron innumerables, tantos como nombres se utilizaron para designarlo, a veces paralelos, otras superpuestos y a menudo intercambiables: «post-expresionismo», «neorrealismo», «verismo», «neoclasicismo», «realismo idealista», «nueva objetividad» (*Neue Sachlichkeit*, acuñado en Alemania en 1923 por Gustav Hartlaub, director de la Städtische Kunsthalle de Mannheim, en donde organizó con ese nombre, en 1925, una exposición de obras de «artistas que han mantenido o recuperado la fidelidad a la realidad tangible y positiva») o «realismo mágico» (creado también en 1923 por Franz Roh, quien en 1925 dedicó un penetrante libro, justamente canónico, a caracterizar, y

entre cuyos antecesores ilustres situaba al Aduanero Rousseau; su libro fue pronto publicado en España –1927– por la Revista de Occidente, traducido del alemán por Fernando Vela y con el título de *Realismo Mágico. Post Expresionismo*). «Nueva objetividad» y «realismo mágico» fueron los términos que encontraron mayor fortuna en su difusión.

Pero todas estas denominaciones, aunque aproximativas, resultan demasiado vagarosas para abarcar un fenómeno tan complejo y de manifestaciones tan disímiles. Para empezar, el concepto de realismo –dejando de lado las grandes dificultades que plantea su definición y tomándolo en su acepción más general– parece poco apropiado para describir la actividad de unos artistas que practicaban un simulacro de realismo destinado a dinamitar, en última instancia, sus propias bases. En todo caso, quizá sea más prudente hablar de una voluntad común de recuperación de la reconocibilidad del objeto pictórico. La tradición clásica del realismo había depositado una confianza absoluta en el carácter unívoco de la realidad (otra vez: más allá de lo que se entienda por ella) y en la capacidad de la pintura para representarla –y celebrarla– mediante los procedimientos técnicos adecuados. Estos nuevos «realistas» venían a sembrar la duda donde había existido la certeza, el enigma en lugar de la celebración. Acentuaban la índole ambigua de esa realidad y estaban dispuestos a desentrañar los significados ocultos que subyacían a ella. Parecían respetar estrictamente la claridad de las figuras, su ordenamiento en el espacio, las proporciones, la luz, el cromatismo y hasta las leyes de la perspectiva, pero todo eso no era más que pura apariencia. En rigor, se servían de procedimiento realistas para introducirles distorsiones más o menos sutiles (muchos optaron por rupturas más evidentes, como en el caso extremo de los surrealistas figurativos), con lo que los mejores de ellos lograron subvertir profundamente la realidad convencionalmente aceptada fingiendo seguir sus reglas.

Los maniquíes y las estatuas que habitan los cuadros de De Chirico o Carrà, los autómatas, los muñecos, los juguetes, los seres mineralizados hablan de un hombre reificado. No en vano escribió De Chirico: «Ver toda cosa, incluido el hombre, en su cualidad de 'cosa'. Éste es el método de Nietzsche». Se ha señalado con acierto que los artistas de la «nueva objetividad» o del «realismo mágico» pintaban los retratos o los paisajes como naturalezas muertas, y las naturalezas muertas como retratos. Así, el hombre deviene un objeto entre objetos, se borran las jerarquías entre ellos y se motiva una nueva percepción de las cosas en la que su pura presencia adquiere un significado revelador, primigenio.

Ese «mirar las cosas como si fuera la primera vez» fue formulado por Giorgio de Chirico en sus escritos como una búsqueda decisiva del arte

metafísico: «Una obra de arte verdaderamente inmortal sólo puede engendrarse a través de una revelación. Schopenhauer ha definido probablemente de la mejor manera y explicado (¿por qué no? semejante momento en el punto en que *Parerga y Paralipómena* dice: «Para tener ideas originales, extraordinarias y tal vez inmortales basta con extrañarse del mundo durante ciertos momentos de un modo tan completo que los sucesos más comunes parezcan nuevos e insólitos y revelen, así, su verdadera esencia». Si en vez de ideas (...) imagináis el nacimiento de una obra de arte (...) en la mente de un artista, tendréis el principio de la revelación en pintura». Y en su célebre texto «Sobre el arte metafísico», publicado en la revista *Valori Plastici* en 1919, volvía a apoyarse en el filósofo alemán: «Schopenhauer define como loco al hombre que ha perdido la memoria. Una definición llena de agudeza, ya que, en efecto, lo que constituye la lógica de nuestros actos normales y de nuestra vida normal es un continuo rosario de recuerdos de las relaciones entre las cosas y nosotros y viceversa. Pongamos un ejemplo: entro en una habitación, veo a un hombre sentado en una silla, del techo pende una jaula con un canario, en la pared descubro cuadros, en una estantería libros; nada de ello me sorprende, nada me asombra, puesto que el collar que enlaza unos recuerdos con otros me explica la lógica de lo que veo; pero admitamos que por un momento y por causas inexplicables e independientes de mi voluntad se rompa el hilo de ese collar; quién sabe *cómo* vería al hombre sentado, la jaula, los cuadros, la estantería; quién sabe qué estupor, qué terror y, tal vez, qué dulzura y qué consuelo encontraría mirando esa escena. Sin embargo, la escena no habría cambiado, soy yo quien la vería desde otro ángulo. He aquí el aspecto metafísico de las cosas». En otros escritos propugnaba De Chirico la necesidad de «penetrar en el enigma de las cosas consideradas generalmente insignificantes», puesto que «todo lo que existe en el mundo está pintado como un enigma; y no sólo los grandes interrogantes que siempre nos planteamos a nosotros mismos: el porqué de la creación del mundo, o por qué y para qué nacemos, vivimos y morimos». Por ello, la pintura metafísica deberá aproximarse «al estado de sueño y a la actitud mental de un niño» para expresar «una extrañeza parecida a la que tienen a menudo las impresiones de los niños, sólo que creada conscientemente».

De Chirico se valió de la yuxtaposición incongruente de objetos para romper la cadena habitual de relaciones funcionales entre ellos y revelarles una nueva identidad, a veces monstruosa, siempre misteriosa; estas recombinaciones icónicas y descontextualizaciones, que constituyen una gramática onírica, lo erigen como padre del surrealismo. Su violentación de la perspectiva hasta convertirla en «una perspectiva abrupta, contraída, obli-

cua, articulada en espacios sesgados y cada vez más complicados, que contribuirá de manera fundamental a crear esa profunda e irrepetible atmósfera de sus escenarios metafísicos», como muy bien señala el crítico italiano Maurizio Calvesi, al igual que la «morfología de las simples arcadas, e inclusive de algunas torres fantásticas, como las modalidades proyectivas de su *torpe* y arcano montaje en el espacio, resultan –sorprendentemente pero con total evidencia– derivadas del mismo repertorio de primitivos, de la pintura del Trecento toscano». En efecto, no cuesta mucho descubrir en las pinturas del período metafísico de De Chirico el eco de las arquitecturas de un Giotto o un Duccio di Buoninsegna. Ocurre que, más que una escuela nacida y extinguida en un lapso histórico concreto, la pintura metafísica italiana del siglo XX fue la sistematización y recreación profundamente original de una sensibilidad presente a lo largo de toda la historia del arte, que se caracterizó por su visión de la realidad como enigma y misterio.

Para «hacer ver el mundo como si fuera la primera vez», una preocupación que compartieron todas las vanguardias, era preciso despojar a la percepción de las adherencias que la costumbre había fijado en ella como un espeso velo y devolverle su virginal capacidad de asombro. Había de provocar un extrañamiento del mundo para disolver su engañosa familiaridad y poder así captarlo de una manera nueva. Los posibles caminos para lograrlo eran muchos. El crítico formalista ruso Víktor Sklovski, por ejemplo, destacaba como tarea central del arte las *des-figuración* de la imagen habitual de la realidad, y apuntaba una metodología para conseguir el extrañamiento del objeto que consistía «en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la dureza de la percepción». Los artistas de la «nueva objetividad» adoptaron un camino opuesto: se apropiaron de los sistemas de representación realista, que buscan crear la ilusión de realidad por medio de la semejanza con el objeto representado, y los *des-naturalizaron* y tensaron hasta un punto de exacerbación que hacía estallar sus propios supuestos. Se puede decir que a través de un exceso de nitidez, de un «exceso de realidad», de la concentración obsesiva y la reproducción minuciosa de ciertos detalles, de la manipulación de subrepticias violaciones de las cadenas habituales de significación, llegaron a un extrañamiento aún mayor del objeto. Así como mirar fijamente al sol no proporciona más luz sino oscuridad, en sus obras la extrema precisión de las figuras, la claridad que suele envolverlas, lejos de acentuar su «realidad» remiten a la alucinación y el delirio. Nada más fantasmagórico, más irreal, que estas figuras inmóviles, hieráticas, que parecen ser portadoras de un secreto indecible; han sido rescatadas del sueño más que de la vigilia y, aunque son reconocibles en su banalidad, aparecen cargadas de pronto de una cualidad ominosa, amena-

zante. Uno de los mejores cuadros de la exposición que nos ocupa, *Wilma con un gato* (1940), de Carel Willink, ejemplifica de manera emblemática la creación de una atmósfera aparentemente plácida de la que surge, sin embargo, un desasosiego misterioso y devastador.

Es de sobra conocido que Freud prestó lúcida atención a este fenómeno, y en su famoso ensayo *Lo siniestro*, escrito en 1919, se aventuró a indagar «bajo qué condiciones las cosas familiares pueden tornarse siniestras, espantosas». Por otra parte, no resulta para nada casual que la obra de Kafka fuera venerada en Holanda por el círculo de amistades de la pintora Charley Toorop, una de las más destacadas de la neofiguración de entreguerras. Su compatriota Ben Stroman, en el libro *La Nueva Objetividad en la literatura*, de 1935, situaba penetrantemente al autor de *La metamorfosis* como genial precursor de esta corriente: «Nunca unos pensamientos tan ominosos, fantásticos y elevados –escribió– fueron expresados de modo tan sobrio, directo y realista, en un marco de acontecimientos tan cotidiano». (Esta pertinente cita la proporciona Ype Koopmans en su artículo «Modernidad y cotidianeidad», que integra el excelente catálogo de la exposición, en el que sobresalen los ensayos de Estrella de Diego, comisaria de la muestra, y Valeriano Bozal).

El surgimiento de estas peculiares formas de realismo en la etapa transcurrida entre las dos guerras mundiales fue saludado alborozadamente o vilipendiado como «un retorno al orden» (Jean Cocteau prefirió rebautizarlo como *rappel à l'ordre*) tras el desorden provocado por las primeras vanguardias. Hoy parece evidente que tanto sus exégetas como sus detractores se confundían. ¿Qué regreso al orden era éste que simulando representar la realidad con exigente fidelidad no hacía más que desacreditarla, sembrar la duda sobre la naturaleza de su aprehensión, subrayar sus sentidos ocultos? ¿No se trataba más bien de una estrategia embozada, carente de las estridencias de ciertas vanguardias pero no por ello menos demoledora? ¿No será acaso la adopción engañosa de la respetabilidad del realismo para subvertirlo desde dentro? En todo caso, el verdadero retorno al orden –a un orden geométrico, platónico– lo encarnaba genuinamente la pintura abstracta de Mondrian.

No fueron pocos los críticos e historiadores del arte que, aun en nuestros días, han atribuido un carácter de restauración conservadora al movimiento figurativo de entreguerras y hasta han destacado, incluso, sus concomitancias con el fascismo. Se sirven para ello de algunos datos objetivos que no constituyen un secreto para nadie, como las vivas simpatías que profesaron hacia el fascismo buena parte de los pintores metafísicos italianos, al menos en un primer momento (otros, como Mario Sironi, lo hicieron hasta

el final). Cuando el grupo de artistas nucleados en *Novecento*, dedicados a una búsqueda neoclásica, hizo su presentación oficial en la Galería Pesaro de Milán, en 1923, el propio Mussolini fue uno de los oradores del acto. En cuanto a los pintores holandeses representados en esta muestra, algunos se sintieron atraídos por el totalitarismo emergente, y dos de ellos, Raoul Hynckes y Pike Koch, llegaron a colaborar con los nazis durante la ocupación alemana de su país, una traición que jamás les perdonó su colega Wim Schuhmacher, que se negó a exponer en adelante junto a ellos. Sin embargo, ninguna de estas circunstancias, que es justo tener en cuenta, permite establecer, en absoluto, una equivalencia inequívoca entre la estética del «realismo mágico» y el discurso fascista, ni alcanza a teñir al movimiento en su globalidad ni a unificar la multiplicidad de sus registros. Baste recordar que los dos máximos exponentes de la Nueva Objetividad alemana, Otto Dix y Georg Grosz, desplegaron en sus obras un implacable cuestionamiento del poder y de la barbarie de la guerra y desvelaron con singular potencia clásica los monstruos que se agitaban bajo la máscara burguesa de su tiempo.

Por otra parte, durante una cierta época los campos ideológicos no parecían estar delimitados muy nítidamente en los Países Bajos. Así se explicaría, por ejemplo, que una pintora de ideas progresistas como Charley Toorop acogiera en su círculo al profascista Pyke Koch, o que el gran cineasta Joris Ivens, fervoroso izquierdista vinculado con varios artistas de la Nueva Objetividad, planeara en 1927 su película *De Zieke Stad* (*La ciudad enferma*) en colaboración con Erich Wichman, un devoto de Mussolini, organizador de pandillas de matones de ultraderecha y amigo, a su vez, de algunos pintores de esta corriente. Posteriormente, Ivens borró sus contactos con ese oscuro personaje y excluyó la cinta de su filmografía oficial. Ocurría que, en un momento dado, algunos artistas creyeron ver en el fascismo no un movimiento profundamente reaccionario sino una especie de rebelión estética contra el conformismo burgués. Resulta ilustrativa de esta actitud de trágica frivolidad una frase atribuida a Pyke Koch: «Que por Dios pase algo, un terremoto, una plaga de langostas, lo que sea; cualquier cosa es mejor que esta calma dominguera».

La nueva figuración holandesa de entreguerras asumió una serie de peculiaridades que se fueron estructurando a medida que desarrollaba su diálogo con el pasado y con el presente. La tradición de los grandes maestros neerlandeses de los siglos XIV, XV y XVII constituía una referencia insquivable, y de la intensa relación que mantuvo con ella nació su particular reformulación del realismo, de manera análoga a la que a los pintores metafísicos italianos les hizo volver la vista hacia sus predecesores «primitivos»

en busca de raíces desde las cuales establecer una mirada distinta sobre el mundo. La recuperación de los géneros –naturalezas muertas, retratos, autorretratos, paisajes– formó parte de las premisas de este diálogo, pero se trató también de una revisitación transgresora, de la presa captada por un ojo fugitivo que viaje, inquieto, de un territorio a otro y va intercambiando materiales en el trasiego.

Los cuadros y fotografías presentados en «Visiones Huidizas» fueron organizados en tres apartados: retratos (historias), autorretratos (reflejos) y bodegones (naturalezas detenidas). Para constatar el mestizaje genérico que practicaron estos artistas resulta interesante detenerse ante *Naturaleza con autorretrato* (1937), de Hendrik Valk, que revela además, en su insólito encuadre, cómo la fotografía y el cine modificaron la manera de ver de los pintores. Una obra como *Poésie de Minuit* (1931), de Pyke Koch, está configurada con un plano cenital claramente tributario del arte cinematográfico. No debe extrañar que los artistas neerlandeses de entreguerras, como sus coetáneos de otros países, dirigieran su atención a las posibilidades formales de los nuevos lenguajes visuales. La fotografía aportaba, para ellos, el súmmum de la visión «objetiva», fría, descarnada, «científica» de la realidad, con lo que brindaba un abordaje distanciador que era asimilable, también, por la pintura. Fotos como *Naturaleza con pasta de dientes* (h. 1938), de Henk van der Horst, o los retratos y autorretratos del fotógrafo y pintor Paul Citroen son ejemplos relevantes en este sentido. Así, Paul Schuitema saludaba con candoroso entusiasmo la incorporación de la fotografía como asignatura en la Academia de Artes Plásticas de La Haya a partir de 1930: «La fotografía es la nueva mirada de la época, es sobria, carente de sentimentalismos y neutral, describe de manera clara y precisa, es objetiva y no miente». En otra vertiente, la experimentación fotográfica era capaz de crear imágenes oníricas de las que el surrealismo supo extraer fértiles resultados.

Aunque las posiciones que manifestaban la fotografía y el cine, por una parte, y la pintura, por otra, eran polémicas y a menudo inconciliables (en un artículo publicado en la revista holandesa *Internationale Revue i10*, a finales de los años 20, el húngaro Ernst Kallai consideraba el cine como el mayor peligro para la pintura, porque la cultura estática iba dejando paso a una cosmovisión dinámica, según consigna Flip Bool en su texto *Objetividad y magia en la fotografía*), se estableció entre estas disciplinas una fecunda interacción. De hecho, existía una íntima relación personal entre algunos pintores, fotógrafos y cineastas. Charley Toorop, incansable animadora de la cultura de su tiempo, congregaba en su casa de Amsterdam y

en su estudio-vivienda *De Vlerken* (*Las alas*), en Bergen, a cineastas como Joris Ivens (ambos se contaron en 1927 entre los fundadores de la *Filmliga*, una asociación de cinéfilos que marcaría profundamente el desarrollo del arte fílmico neerlandés); sus hijos John, fotógrafo (quien en 1928, a los 15 años, comenzó a trabajar como ayudante de Ivens) y Edgar Fernhout, pintor; la fotógrafa húngara Eva Besnyö, esposa de John, que dejó importantes testimonios gráficos del trabajo de Toorop; el arquitecto Gerrit Rietveld; el escultor John Rädecker; los pintores Koch y Willem Oepts y el poeta Adriaan Roland Holst, entre otros.

Muchos de los artistas de la Nueva Objetividad fueron admiradores fervientes del cine. Los primeros planos, las angulaciones visuales insólitas, el ritmo y encadenamiento de imágenes mediante el montaje eran algunos de los recursos que ensanchaban revolucionariamente el tradicional alfabeto icónico y que encontraron, de alguna manera, su traducción en la pintura. Wim Schuhmacher se preciaba de haber visto al menos setenta veces la película *La madre*, de Pudovkin, cuyo prohibido estreno comercial en Holanda provocó el nacimiento de la *Filmliga* en 1927. Pyke Koch adoraba hasta tal punto a la actriz cinematográfica Asta Nielsen que guardaba como una reliquia una colección de fotos suyas, a partir de las cuales pintó un retrato. Charley Toorop pintaba contundentes primeros planos de cabezas de campesinos como si procedieran de filmes de Eisenstein o Dovchenko. Se trataba de pintores que habían comprendido de inmediato el enorme potencial artístico del cine, en contraposición con tantas opiniones que lo denostaban, como la del célebre historiador Johan Huizinga, que juzgaba con desprecio este medio y lo consideraba carente de «la esencia del arte plástico, la forma permanente y cerrada».

Pero el diálogo de los neorrealistas holandeses con su presente comprendía también a las vanguardias históricas, algunos de cuyos experimentos formales no les eran indiferentes aunque no los acataran como dogmas. *Nieve* (1932), de Raoul Hynckes, o *Naturaleza con uvas* (1934), de Dick Ket, son cuadros que no podrían concebirse prescindiendo del cubismo. En algunos de los artistas representados en esta exposición, como Toorop o Koch, la impronta del expresionismo es intensa; en otros, como Hendrik Valk, lo es la del surrealismo; en el notable *Autorretrato* (1945), de Edgar Fernhout, la desolación existencial se alza como una interrogación; el de Carel Willink, de 1941, se recorta sobre un amenazante paisaje metafísico; el de Raoul Hynckes, de 1928, evoca, hasta en cierto parecido físico, a algunos de Giorgio de Chirico; el *Suelo de dunas* (1937), de Wilm Schuhmacher, que bien podría llamarse «Sueño de dunas» por su sugestiva carga onírica, ostenta la minuciosidad naturalista de un maestro del siglo XVII.

Sin embargo, por encima de las diversas derivas estéticas que pueden apreciarse, una atmósfera común los envuelve y les otorga una doble pertenencia: a la inconfundible tradición del arte holandés, por un lado, y a un tiempo que transformó la mirada sobre la realidad, alguna vez gozosa, en una perturbadora fuente de inquietud y misterio.

Antonio Palacios, el constructor de un paisaje

Difícilmente el paseante inadvertido de Madrid se haga una idea de cuánto le debe el paisaje urbano que lo rodea al arquitecto Antonio Palacios. A tornar explícita esa deuda, devolviendo a la zona de la consciencia lo que de tan familiar se vuelve escurridizo, contribuyó de manera decisiva la exposición dedicada a su obra que se celebró hasta enero de 2002 en el Círculo de Bellas Artes. Por la claridad conceptual de su montaje, por la variedad de sus argumentos y su riqueza documental, la muestra, comisariada por Gonzalo Armero Alcántara y Jacobo Armero Chauton, fue modélica.

Antonio Palacios Ramilo, nacido en Porriño, Pontevedra, en 1874 y fallecido en El Plantío, Madrid, en 1945, se erigió en hacedor de la configuración de la capital de España como metrópoli moderna. A él pertenecen algunas de sus señas de identidad definitivas, como los edificios del Palacio de Comunicaciones (adjudicado en 1905), del Círculo de Bellas Artes (inaugurado en 1926), del actual Banco Santander Central Hispano en la calle de Alcalá (encargado en 1910 por el entonces Banco Español del Río de la Plata), el de Gran Vía 27, en la Red de San Luis, del año 1919, compacto y con nostalgias neoyorquinas, o los accesos y estaciones del Metro, su perfil decorativo y las construcciones auxiliares –la subestación eléctrica situada en Castelló 19, y la subestación térmica de Olid 9, levantadas entre 1923 y 1926, son ejemplos entrañables de diseño industrial–.

No fue Palacios un arquitecto de sentido único, fácilmente catalogable ni homologable sin reservas en la modernidad. Su a veces abigarrado eclecticismo hizo asomar algunas de sus obras a las fronteras de una estética del riesgo; el Palacio de Comunicaciones, en particular, mereció la desconfianza o el desdén de muchos de sus contemporáneos («Es esta arquitectura de tipo híbrido y razonable al mismo tiempo, la cosa moderna y estrafalaria que, sin embargo, caracteriza a Madrid y más que nada le caracterizará en el porvenir», apuntó Ramón Gómez de la Serna; «La Casa de Correos de Madrid evoca, además, a los monumentos de la repostería y de la pastelería», señaló Corpus Barga) y hasta desató la furia iconoclasta de don Ramón del Valle-Inclán, que escribía en enero de 1934: «Es una ver-

güenza. Hay que derribar inmediatamente ese Círculo de Bellas Artes, y ese Ministerio de Instrucción Pública, y ese Palacio de Comunicaciones, y medio Madrid [...] Lo bonito de las revoluciones es lo que tienen de destructor». La cualidad vigorosamente escenográfica de sus principales edificios, su vocación de monumentalidad, ubicaba a Palacios a contrapelo de las corrientes racionalistas que marcarían la modernidad y le atraían caracterizaciones apresuradas, como la de encarnar el pasado. Sin embargo, no se trataba más que de juicios simplistas. En primer lugar, porque no atendían a los matices y variedad de su obra, en la que resaltan sólidos ejemplos de arquitectura diáfana y funcional, como los edificios de viviendas de Viriato 20 o de Fernández de la Hoz, 70; en segundo lugar, porque un equilibrio secreto, una armonía infalible preside todas sus formas y les confiere una coherencia original y rotunda. Revisados los criterios axiomáticos bicolores, se asiste a una reivindicación de la gran obra de este arquitecto y de su peculiar entronque con la modernidad. Como suele ocurrir, lo «antiguo» de anteayer pasa por encima de lo «moderno» de ayer y se codea con la posmodernidad de hoy. Más allá de estos vaivenes, siempre arbitrarios, la singularidad de Antonio Palacios nos sigue fascinando con edificios como el del Círculo de Bellas Artes, que parece capturado de una película de Fritz Lang y clava en el cielo la torre más misteriosa de Madrid, o el del Banco Santander Central Hispano. Ambos logran un raro prodigio: el de conciliar su densa, crispada verticalidad con un cierto orden clásico triunfante en cariátides y columnas. En ese tránsito permanente entre la quietud y el salto radica la esencia de su creador.

Carta de Argentina
Cabildo abierto

Jorge Andrade

El 19 de diciembre de 2001, minutos después de las once de la noche, el presidente de la república, Fernando de la Rúa, finalizaba el corto discurso en el que anunciaba la instauración del estado de sitio, justificándolo con el argumento de proteger a las personas y sus bienes de los saqueos que, empezados aisladamente cuarenta y ocho horas antes, ese día se habían generalizado, y afirmaba que la política de su gobierno en materia socioconómica seguiría su rumbo inamovible. Tras unos instantes en que la ciudad se sumió en un silencio irreal, aquí y allá empezaron a sonar aislados golpes metálicos. El rumor subió y subió hasta convertirse en un estruendo de cacerolas que se extendió por todos los barrios de la urbe y a él se sumó el estallido de los cohetes que estaban preparados para la Navidad. Al cabo de un rato empezaron a desfilar por las calles columnas de ciudadanos que encaminaban sus pasos espontáneamente a la Plaza de Mayo.

Las arterias adyacentes a la Plaza se cubrieron de ríos rumorosos de vecinos, familias enteras formadas por padres e hijos, adultos, niños y ancianos que hacían sonar los cacharros de cocina y que sólo coreaban una consigna: «¡Que se vayan!».

La ciudadanía, en marcha, convocada por sí misma, sin carteles partidarios y sin líderes, sin French ni Berutti ni sus escarapelas, enarbolando cacerolas y haciendo ondear sólo banderas argentinas, no exigía esta vez, como en mayo de 1810: «El pueblo quiere saber de lo que se trata». El pueblo, esa noche, no quería saber lo que maquinaban las autoridades en sus cabildeos; el pueblo les exigía que le devolvieran el mandato que les había conferido porque se sentía traicionado.

Los cabildantes, que habían aducido la necesidad de proteger a la sociedad contra la violencia de los miserables hambrientos para decretar el estado de sitio, en realidad lo utilizaron para protegerse y ordenaron a la policía despejar la Plaza donde tradicionalmente, desde la época colonial, cuando era la Plaza Mayor, el pueblo se congrega para peticionar a las autoridades. Con una violencia sin causa, dado que la congregación popular era absolutamente pacífica, utilizando gases lacrimógenos, balas de goma y todo tipo de material antidisturbio, la policía mal pagada al servicio del sistema autoritario que funciona como simulacro de democracia en la socie-

dad postindustrial, desalojó la Plaza y persiguió a los manifestantes, sin importarle si se trataba de ancianos o niños, por las calles que desembocan en el centro neurálgico de la política nacional.

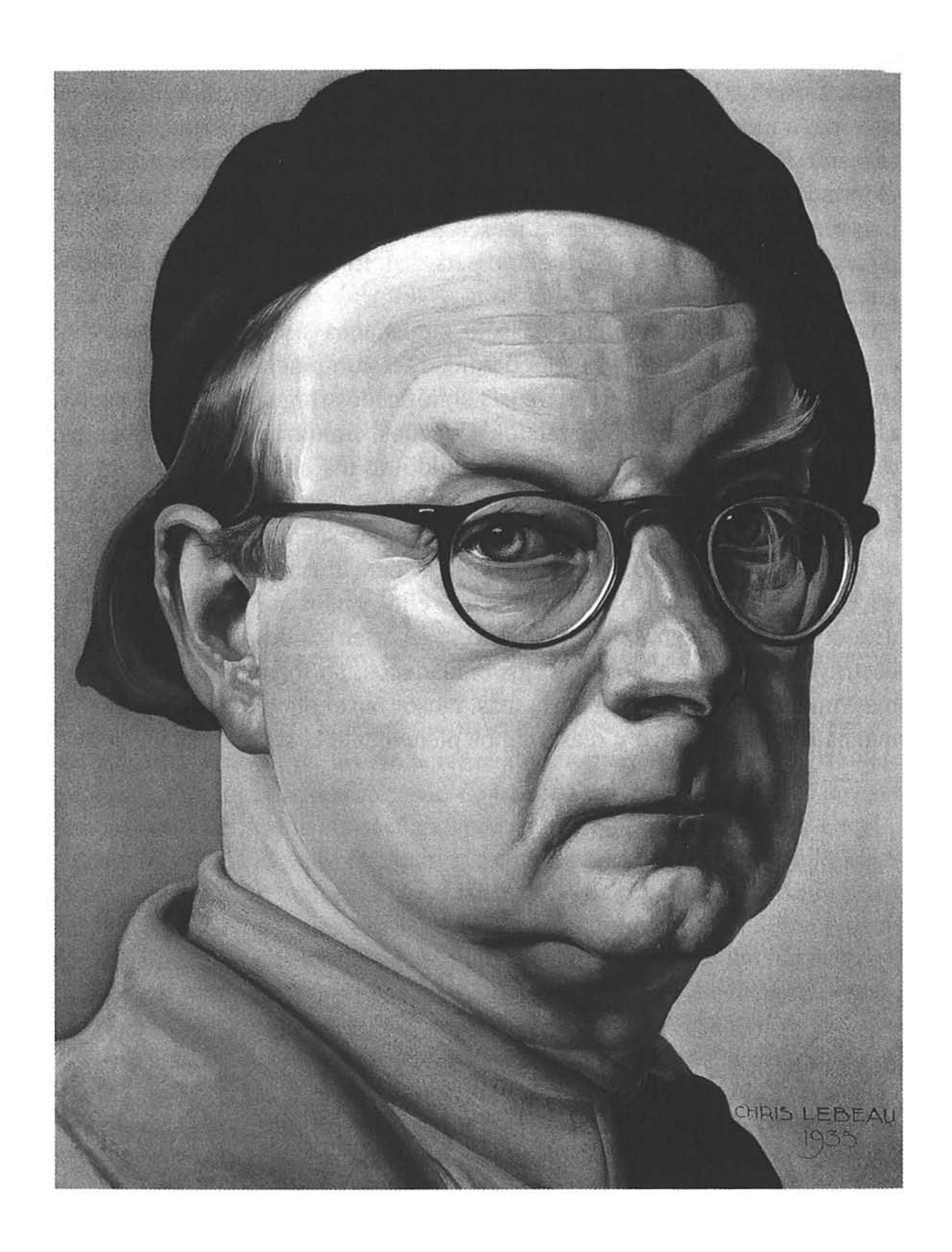
Al día siguiente, y siempre con estado de sitio, la gente volvió a congregarse en la Plaza de Mayo. Esta vez la composición de los manifestantes cambió, observándose que en la vanguardia se situaban jóvenes. Algunos de ellos movidos sólo por la audacia de la edad, otros con más manifiesta experiencia en movilizaciones populares. La orden de proteger los cuerpos intangibles de los gobernantes reforzó la ferocidad policial que produjo multitud de heridos por golpes de bastones y látigos, patadas, pisoteos de cascos de caballos, balas de goma y, al menos, cinco muertos por disparos de armas de fuego. Todo el día fue un flujo y reflujo de la multitud que avanzaba sobre la Plaza y era repelida por las fuerzas de seguridad.

Mientras tanto el presidente y su entorno trataban de ganar tiempo con proposiciones tardías a la oposición y maniobras dilatorias, cuando estaba claro que el reloj que marcaba su tiempo político ya había dado la hora final. Un nuevo discurso, fuera de lugar e irritante por su lenguaje formal, pretencioso y desconectado de la realidad, como lo estuvo siempre el mandatario durante el corto período en que intentó gobernar, tensó aún más la situación. A esta altura, una parte de los manifestantes expulsados de la Plaza de Mayo, de la Plaza del Congreso y de la del Obelisco, vagaba por la ciudad, infiltrada por violentos cuyo fin era destruir y por delincuentes cuyo objetivo era robar. La manifestación pacífica que la noche del 19 al 20 decía «¡Basta!» cívicamente, dio paso a las típicas mesnadas vandálicas que asolan y arrasan en las situaciones de guerra y anarquía. Los treinta muertos y el número indeterminado de heridos con que concluyó el levantamiento popular son la consecuencia de la irresponsabilidad de las autoridades y la violencia policial. Asimismo, testimonios fiables informan que en muchas zonas del conurbano de Buenos Aires provocadores de la propia policía y personal al servicio de algún político, integrante del hoy otra vez oficialismo, a quien el caos resultaba funcional a sus ambiciones, azuzaban a los saqueadores, provocaban el miedo y creaban la discordia entre los vecinos.

Al fin, a las nueve de la noche del 20 de diciembre, ante la evidencia de que la oposición mayoritaria se negaba a darle auxilio y había perdido el sustento político de su propio partido que le recomendaba la renuncia, el presidente se decidió a redactarla y abandonar la casa de gobierno. En sus dos años de desgobierno, el ex presidente de la Rúa, cautivo del capital depredatorio, de sus obtusos consejeros personales y de su propia ineptitud, profundizó la ya aguda pobreza y exclusión de la era Menem hasta los extremos insoportables de hoy.

Ahora el país está nuevamente en manos de los mismos políticos corruptos que acompañaron al ex presidente Menem y que abandonaron cabizbajos el poder cuando el pueblo votó masivamente a la Alianza y les dijo que se fueran. Hoy el pueblo les da la espalda a unos y otros. La clase media, la clase obrera, los sin trabajo, los excluidos gritan por las calles que no los quieren, a ninguno de ellos. No hay formaciones políticas renovadas ni se avizoran líderes de recambio. El modelo neoliberal mafioso que impera en el mundo fue implantado en la Argentina de manera cruel y descarnada por hombres y mujeres mediocres e inescrupulosos que mediatizan la política para usarla en su exclusivo beneficio personal. El pueblo sólo sabe que ninguno le sirve.

Un extraño cabildo abierto de sólo ciudadanos sin representantes que parece una criatura de la postmodernidad, el compinche ideológico de la impostura teórica neoliberal, con sus significados fragmentarios, el pensamiento blando, los múltiples relatos pequeños, simultáneos y equivalentes, de escaso valor. Sin embargo, este cabildo de los ciudadanos del común tiene otra significación y otro alcance: es el pueblo que busca reescribir, perplejo pero tímidamente esperanzado, como desde una nueva inocencia, el próximo gran relato. Ya escribió la primera línea, se la comunican a voces los integrantes de la multitud, entre ellos y a los que hoy siguen cabildeando en sus covachas para ver cómo se reparten los despojos del país que destruyeron. Dicen: «Nosotros, los ciudadanos, no toleramos una mentira más, un atropello más, una burla más. Nosotros, el pueblo, les retiramos el mandato representativo y reasumimos plenamente la soberanía».



Chris Lebeau: *Autorretrato,* 1935, óleo sobre lienzo, 41,5 x 31,5 cm.
Museum voor Moderne Kunst, Arnhem, en depósito del Instituut Collectie Nederland

Carta de Barcelona
La ciudad de K

Ana Basualdo

La comunidad judía de Nueva York se interesó –y terminó por comprar– la exposición *La ciudad de K.* (Praga, Kafka) que tuvo lugar hace un tiempo en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), dirigido por Josep Ramoneda. Antes de Praga, habían sido el Dublín de Joyce y la Lisboa de Pessoa. Y, en octubre del 2002, será el Buenos Aires de Borges. Esta serie de exposiciones no tiene un «comisario» sino un autor, que las inventa y que dirige su ejecución hasta el menor detalle (no hay detalles «menores» para un obsesivo): Juan Insua. Sus exposiciones son obras de arte. No es que pretendan ser obras de arte: tienen que serlo.

–Las clasificaciones facilitas –dice Insua– son engañosas. El ciclo *Las ciudades y sus escritores* ha provocado ciertos equívocos. No se trata de exposiciones «escenográficas» sino de experiencias que exploran una posible síntesis de todos los lenguajes participantes.

El haz de lenguajes que intervienen en cada exposición –lenguaje del espacio, del archivo, audiovisual, musical, lumínico y textual– debe convertirse en uno solo: el propio de la exposición, y es justamente esa necesidad formal lo que la hace «obra de arte». No una suma de recursos sino su orquestación a partir del sentido de la lectura. No «recrean» ni la ciudad física ni la ficcional: muestran maneras de leer, representaciones de un lector ante otros. La dedicada a Borges se llamará Cosmópolis.

–El carácter fluido, cambiante, huidizo del universo borgeano exige aprender a concebir el espacio como «materia indecisa». Un lugar de múltiples dimensiones en el que pueda sugerirse incluso el sentimiento de «desorientación» que exigen ciertos pasajes. Se trata de la construcción de piezas expositivas que provoquen experiencias culturales complejas. El género exposición está en crisis. Bienvenida sea la crisis, quizá, porque es un indicio de cambio. Yo creo que la exposición como forma de *arte total* es un reto todavía pendiente. Las mejores muestras de los últimos años han

sido las que intentaron un tratamiento orgánico de las artes y disciplinas intervinientes. Sin embargo, lo que prevalece es el montaje decimonónico camuflado a través de la máscara del diseño, con variaciones más o menos elegantes o ingeniosas. Cuando algunos diseñadores y arquitectos *tapan* con su divismo el material expositivo, lo que verdaderamente desaparece es el *sentido*. Y finalmente, debido a la arbitrariedad, la banalidad o la exquisita frialdad de algunas exposiciones, lo que desaparece es el público.

El pecado original de las exposiciones es, según Insua, la intención pedagógica:

–Es el pecado original de todos los que, en el mundo de la cultura, se sienten excesivamente magistrales: enseñan lo que ellos mismos necesitan aún aprender. El género exposición es demasiado rico y complejo como para reducirlo a una función meramente didáctica. El carácter fraudulento de buena parte del arte producido en las últimas décadas acentúa esta confusión. La irrelevancia críptica de ciertas instalaciones. La repetición de fórmulas que cambian de ruido sin tomarse la molestia de cambiar de idea o la hegemonía mediática de una crítica complaciente contribuyen a la proliferación de simulacros bendecidos con discursos críticos desfasados y argumentos triviales.

Pero el género exposición será –podría serlo– el más idóneo para las representaciones de la «cultura porosa» –dice Insua– que vendrá:

–Entre la glacialidad clínica del «cubo blanco» de Kandinsky y la degradación conceptual y estética del «parque temático», existe todavía un sugerente abanico de formatos poco explorados. Exposiciones de artes plásticas, patrimoniales, temáticas, etc.; todas las tipologías están tocadas por la crisis. Es cierto que la aparición de nuevos formatos ha ido borrando las fronteras del género, pero aún existen tópicos y prejuicios, y faltan trabajos de investigación y desarrollo. Un escándalo, ante el protagonismo que tiene el género expositivo en la industria cultural europea. Es posible que el término «exposición» tenga fecha de caducidad. Y también es probable que una nueva jerga acuñada por expertos asuma la evidencia de lo que todo producto cultural es: interpretación y montaje. Ese no es el problema de fondo. El dilema ético reside en cómo crear experiencias culturales que, asumiendo esa saludable debilidad ontológica, eviten en lo posible aumentar la masa inaudita de material secundario que amena-

za con sepultarnos. El dilema estético obliga a situarnos frente a un horizonte donde la pirotecnia formalista, pasatista o mercantilista puedan ganar la partida. Sin embargo, tarde o temprano, llegará el momento en que el propio público descorra el velo y empiece a exigir experiencias auténticas. Es decir: el conocimiento, el sentido, la intensidad y la belleza de un arte y una cultura todavía inéditos. Las soluciones técnicas que permiten las nuevas tecnologías y las posibilidades formales del arte digital no han sido todavía asimilados por los creadores de exposiciones. Las formas de «interactividad» o «sensorialidad» de muchas exposiciones de los años 90 –añade Insua– son, en realidad, engañosas, aunque hayan sido promocionadas como componentes esenciales de la creatividad museográfica.

Borges, *Cosmópolis*. La exposición introducirá al lector-visitante en un *locus* saturado de indicios, de rastros «que activen la imaginación y la inteligencia del público», espera Insua. Tesoros de archivo habrá:

–Primeras ediciones, manuscritos, fotografías constituyen un material opaco del que, sin embargo, no vamos a prescindir. Pero ese material obligatorio tiene que ser materia expresiva, integrada orgánicamente en la atmósfera de cada espacio. Esa es mi obsesión. En fin... una de ellas.

Otra de las obsesiones de Insua es el tópico: no caer en el lugar común, el color local, el folkore y el *kitsch* borgeanos (que, de todos modos, como escribió Nora Catelli, los elementos *kitsch* están contenidos ya en la propia obra). Cada uno de los lenguajes que constituyen la exposición quiere representar la Cosmópolis borgeana sin recurrir al tópico argentino fácil. Por eso –delicada solución– en la banda sonora habrá silbidos:

–La banda sonora de *La ciudad de K* incluía un tema central con variaciones específicas en el itinerario. *Cosmópolis* intenta algo similar, aunque el tratamiento sea algo más complejo. La música, las voces y los sonidos conforman la vertebración emocional más íntima de esta experiencia. Estamos trabajando con el silbido. El silbido, como ejercicio diversamente connotado: tango, afilador, lejanía, soledad, música del horizonte, microgénero de *flâneurs*, etc.

La luz será (ya lo era en la Praga kakfiana) trabajada como materia expresiva fundamental:

–El lenguaje lumínico es decisivo para la construcción climática de los espacios y contribuye a la tonalidad emocional de la experiencia.
Porque, subraya Insua:

–En este y en cualquier otro caso, si no hay emoción y asombro, no hay ni arte ni conocimiento*.

* *Juan Insua nació en Zárate (provincia de Buenos Aires, Argentina) en 1954 y es Jefe de Proyectos del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona.*

BIBLIOTECA



Eva Besnyö: *Carel Willink pintando «Wilma con un gato»*, 1940.
Colección particular, Amsterdam

Umbral de postrimerías

*Un ser de lejanías** último diario íntimo de Francisco Umbral, es un libro preñado de las sabidurías que da la edad, del conocimiento que otorga al escritor el estar muy vivido y muy escrito (como sabemos, en Umbral estas dos nociones son prácticamente intercambiables). En *Un ser de lejanías*, Umbral acaricia y hiere con su prosa lírica y contundente, barroca hasta las cachas, unas cuantas verdades profundas (por precarias que éstas sean) y un puñado de sentimientos ciertos. Umbral está en sazón, entregado a sí mismo, en una plenitud vital llena de paz y de serenidad, y toma prestada la prodigiosa frase de Martin Heidegger («El hombre es un ser de lejanías», ya empleada por Umbral como epígrafe de su libro *Los males sagrados*), a la que carga de verdad literaria, para levantar acta veraz de sus cuitas más íntimas (el miedo al dolor, a la enfermedad, a la soledad, a la vejez, el miedo al miedo...), de su visión desencantada del mundo, de la dicotomía paradójica y hastiante que se produce entre su identidad pública (la autorrepresentación, el personaje creado) y su yo verdadero (el privado), de vuelta ya de los negocios del mundo. Umbral ha escrito este libro necesario desde la noche en que la muerte sería bienvenida, instalado en la claridad plata del muerto prematuro, ese muerto que habita en el insomnio de todas las madrugadas, vivo que está muerto porque siente la muerte demasiado cerca, porque piensa en ella y no le teme. La reflexión sobre la muerte acerca este libro a dos de las grandes obras de Umbral: *Mortal y rosa* y *El hijo de Greta Garbo*. Se configura así una trilogía familiar y de la muerte (en *Un ser de lejanías* el muerto es Umbral, padre de sí mismo) recorrida por la veta del dolor, un dolor del que el autor se distancia mediante la estética al transformar la cruda experiencia en primorosa materia verbal. Por otra parte, *Un ser de lejanías* guarda estrecha relación, tanto temática como de tono, con otros diarios íntimos del autor, sobre todo con los importantes *Diario de un escritor burgués* y *Diario político y sentimental*, donde la tristeza, el lirismo y el humor, esenciales en Umbral, se pegan a la vida para diagnosticar su sórdido sinsentido.

Un ser de lejanías es el autorretrato integral del personaje Umbral resultante del proceso de esencialización lírica, de decantación expresiva, de estos diarios. En este libro,

* *Planeta, Barcelona, 2001, 222 pp.*

el autor no sólo nos da su ideario estético y vital, su quehacer, su tanto de esnob, sus aprensiones, sus mujeres, su ternura por los animales, también nos habla de su sangre («es más yo que todo lo que hago y todo lo que pienso y todo lo que siento») y de su esqueleto («mi amigo de noviembre, qué duro caballero, qué armadura, qué valiente Quevedo va por dentro»).

Umbral vive y escribe desde *su* presente (su ahora), pero además desde *el* presente, que es algo parecido a una instantaneidad que rompe las ataduras del tiempo cronológico y en la que el ser humano experimenta una libertad total: «Me resisto a la cuenta atrás o delante de los años, de los tiempos. No hay otra salvación que el presente, el presente es todo mío y me moriré en presente». Ese presente cronológico, que trata de anular el autor porque duda de su existencia, es el del hombre que sabe que se acaba, que entiende que de todo hace ya demasiado tiempo. El lector comparte con el yo protagónico el transcurrir de los días y el poso de amargura que éstos van dejando. La reflexión sobre el tiempo, tema fundamental de la poesía lírica desde sus inicios, es uno de los ejes temáticos del libro. Para Umbral, el tiempo único verdadero es el de las estaciones, el tiempo atmosférico. Ése es el tiempo que rige al hombre, porque gracias a él el ser humano cree en su continuidad al revivir las sensaciones que genera el rodar de las estaciones. El otro tiempo, el del trabajo y la vida mundana, el de la pose y la apariencia, es una tediosa condena que hay que soportar.

El tono confesional característico de la literatura del yo se tiñe aquí de elegía. La presencia del «cadáver» Umbral envuelve lo narrado en una tristeza matizada de serenidad. Por ello, *Un ser de lejanías* es un libro con voluntad de testamento vital y literario, con presunción de definitivo, de recuento del ser que está más allá y trata de dar imagen cabal de su presente, presente vivo de recuerdos y de dolores, un presente lleno de la lucidísima placidez que da el haber conquistado todo lo deseado, aunque de otra manera: «No era esto lo que yo quería. O creía que esto era de otra forma». Al Umbral personaje del libro (personaje ficticio, no lo olvidemos, por mucho que se muestre auténtico y muy próximo al Umbral ciudadano; personaje ahora atenuado en su celebérrima mordacidad, más Cervantes que Quevedo) sólo le importa su microcosmos particular, universo privado constituido por unos pocos elementos (la propia vida interior, la escritura, sus bienamados libros, las mujeres, el jardín con su luz, la pintura, la gata, la casa...). Será este espacio, ajeno al tráfago de la ciudad, el único capaz de ofrecer al Umbral de «prosa presente» una apagada felicidad, un rebrote de vida.

Esta separación espacial (un poco falaz, por otra parte) y la semántica que acarrea (la lucha en la ciudad frente a la paz del jardín; el canibalismo del público frente a la seguridad del reducto privado; la falsedad del «pequeño mundo de Guermantes madrileño» frente a la autenticidad del yo verdadero en soledad) recuerda a algunos poetas clásicos romanos (Horacio, Virgilio, Catulo...) y al Quevedo más profundo. El magma intertextual de *Un ser de lejanía* también nos trae la actitud epilogal del Gil de Biedma de *Poemas póstumos*, del José Hierro de buena parte de *Libro de las alucinaciones* y del último poema de *Cuaderno de Nueva York* («Vida»). En cuanto a la emoción lírica, intensa en profundidad, ante la contemplación de la naturaleza, el poeta en prosa que es Umbral nos lleva a pensar en algunas páginas del Valle-Inclán de *La lámpara maravillosa*, en el mejor Jorge Guillén y, sobre todo, en el Juan Ramón Jiménez último (muy citado en el libro), el que tenía en mente el proyecto quimérico de prosificar toda su Obra, el poeta desnudo y total que leímos en *Lírica de una Atlántida*, aunque otros muchos nombres podrían engrosar esta lista de urgencia (Miguel de Unamuno, César Vallejo, Claudio Rodríguez, Borges...).

Es en las páginas de descripción lírica del paisaje del jardín y de su parcela de cielo donde se observa certeramente que Umbral toma la realidad como mero pretexto para liberar toda su potencia verbal. La perspectiva radicalmente subjetiva funciona a modo de filtro y la poderosa voz lírica que emana de su discurso horada la realidad para sublimarla, para mutarla y ofrecerla nueva y purísima a un lector que se deja fascinar desde la primera página del libro. Umbral está convencido de la bendita inutilidad de la literatura, de su riña absoluta con el pragmatismo, con todo lo que no sea belleza hecha de palabras y de pensamiento fuerte: «–No hablo ni escribo para convencer, sino para fascinar. La literatura no es pedagogía sino magia». El despliegue de figuras retóricas, de series de endecasílabos disfrazados de prosa, de neologismos, de ingeniosidades verbales, de rechazo sistemático del tópico, de narrar majestuoso, en fin, deslumbra al lector. La intención pictórica, cromática y plástica, de buena parte de lo escrito por Umbral hace que nos acerquemos al terreno de la pintura. Se pueden rastrear a lo largo de su vastísima obra multitud de comentarios acerca de la pintura y su relación con las letras (Cf. la página 139 de la edición de Cátedra de *Mortal y rosa*). En este sentido, podríamos hablar de cada libro de Umbral como de «un umbral», como se dice de los cuadros («un picasso», «un magritte»...). Pero lo que dice esa prosa, lo

verídico del autoanálisis, las simas de indagación íntima que se alcanzan en algunos momentos, las certezas precarias que se nos presentan, casi importan más que la enorme capacidad expresiva del autor. Sin embargo, Umbral no quiere moralizar, lo suyo es lo que podríamos denominar literatura pura: «Escribo el escribir como el pintor abstracto pinta el pintar, luz gloriosa que amo, inicial o final que ya no dicen nada, que *son*. Que mi palabra *sea*».

Poco se imaginaba aquel espigado muchacho medio tísico, un ser de lejanías que paseaba meditabundo por Valladolid, siempre con un libro debajo del brazo, todo lo que iba a conseguir gracias a su talento creativo y cuál iba a ser su final: ser un Bradomín «feo, nada católico y poco sentimental» que se extasía contemplando los atardeceres en su *Dacha* de Majadahonda.

Marcos Maurel

Del lector menesteroso al lector cómplice

La reaparición –en lo que se ofrece como su edición definitiva– de *La hora del lector* (1957) de José María Castellet pone de nuevo al alcance de los lectores* un texto de indudable significación para el reconocimiento de los diversos estímulos que arroparon, estética e ideológicamente, el quehacer de aquella excelente generación de narradores que el propio Castellet bautizaría como «del medio siglo», y cuyos frutos se desplegaron, al correr de la década, en una diversidad de caminos y posibilidades narrativas que no se dejan reducir sin matices a la cómoda unidad que supone el marbete de «novela social», si bien arraigaban en un suelo común de experiencias y aprendizajes del que estas páginas iluminan un aspecto sustancial. Generación que era también la suya, y a cuyo equipaje intelectual hubo de contribuir en no poca medida, y con ánimo militante, la labor que este ensayo, de tono marcadamente programático, acabará recogiendo y ensanchando en ordenada meditación a la altura de 1957, fruto de la confluencia de diversos escri-

* *José María Castellet,* La hora del lector. *Edición crítica al cuidado de Laureano Bonet. Ediciones Península, Barcelona, 2001.*

tos anteriores: la temprana divulgación de las doctrinas del existencialismo sartriano, y muy en especial de los principios bebidos en las páginas –traducidas por Losada en 1950– de *¿Qué es la literatura?*, como fermento desde el que promover, en la España de los primeros años cincuenta, una necesaria renovación y actualización de las formas narrativas heredadas, una fértil apertura de horizonte estético hacia los ejemplos de la moderna novela europea y norteamericana y, con ella, de las técnicas narrativas cuya evolución, a lo largo de la primera mitad del siglo, señalaba el advenimiento de lo que Castellet saluda como «la hora del lector». La hora en que el compromiso activo que el presente demandaba del escritor como intelectual históricamente responsable, como hombre en situación llamado a ser testimonio crítico de la realidad para transformarla, no podía ya reconocerse en los viejos moldes de la gran novela decimonónica, con la cómoda imposición al lector de una verdad dada y acabada desde la penetrante mirada analítica de un narrador todopoderoso, sino en la «nueva objetividad» conquistada para el arte con la irrupción –liberadora y, a la vez, creadora de nuevas exigencias– de lo que denominará las modernas «técnicas de la literatura sin autor».

Término bajo el que *La hora del lector* da cuenta de lo que Castellet define –con lo que hoy podemos percibir como abierta imprecisión conceptual y terminológica, que no acota con exactitud el estatuto del narrador, ni de hecho va a ceñirse a cuestiones que afecten al problema de la perspectiva narrativa *stricto sensu*– como el gradual proceso de «desaparición del autor» que singulariza a la narrativa del siglo XX, y que, en sintomático ademán, no dudaba en vincular resueltamente al ocaso irremediable de los valores y seguridades absolutas que habían asentado el triunfante autoritarismo burgués; perceptible en la incorporación de nuevos enfoques narrativos que, abandonando la superioridad analítica del narrador decimonónico, señalaban su discreto retraimiento a posiciones de humilde sinceridad y parcialidad humanas –tal, la «revolucionaria» aparición del monólogo interior–, y culminante en la técnica que aquí presenta como su expresión más acabada y radical, en la que contempla el moderno triunfo de la concepción «sintética» de la realidad propia de las doctrinas existencialistas, y que, en llamativa mixtura, entiende asimismo como confirmación de los principios expuestos en 1925 por Ortega en sus *Ideas sobre la novela*, de cuya ávida lectura por parte de Castellet es buen indicio su peculiar manejo en los dos capítulos iniciales: se trata del nuevo modo de «narración objetiva» que el siglo XX descubre gracias al impacto visual del cine y que

«consiste –dirá– en narrar historias con la misma objetividad con que lo haría una cámara cinematográfica, esto es *reproduciendo fielmente* –sin añadir el menor comentario, ni intentar el menor análisis que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en que se desenvuelve la anécdota– *lo que es pura exteriorización de una conducta humana en una situación dada*». «Narración objetiva» que, bajo la influyente lectura de *L'âge du roman américain* (1948), de Claude-Edmonde Magny, Castellet pondera en términos que subrayan conscientemente el ancho campo de posibilidades y desafíos inherentes a esta voluntad de «reproducir conductas humanas *en situación*» mediante un narrador que, acomodándose a los principios de la psicología conductista, quiere negarse toda posibilidad explícita de análisis, juicio o valoración, y que, invitando al lector a poblar activamente los silencios, las elipsis y los vacíos «en un esfuerzo realmente creador», se ofrece en estas páginas como moderno paradigma de una nueva concepción del acto de creación literaria –«una operación realizada por dos sujetos polarizados alrededor de un objeto, en nuestro caso la novela»– cuyas exigencias e implicaciones van a ser abordadas en *La hora del lector* de acuerdo con una doble voluntad que bebe directamente de los considerandos sartrianos a propósito de la lectura entendida como contrato voluntarioso entre iguales y que, limando sus demasiado evidentes derivaciones sociopolíticas, propicia un sugestivo acercamiento a los dominios de las modernas teorías de la recepción.

En primer lugar, y «ante todo», «subrayar la importancia que el lector adquiere, en nuestros días, como activo creador de la obra literaria», y que Castellet –apoyado en una llamativa amalgama de fuentes, donde las tesis dominantes de Sartre hallan refrendo en Ortega, Magny o Roman Ingarden– aborda en términos que propiciarán el calificativo de «verdadero profeta» con que Umberto Eco le distinguirá mucho después, al recordar, en una de sus *Tanner Lectures* de Cambridge en 1990, el carácter pionero de sus consideraciones acerca del papel activo del lector como intérprete de textos dotados de valor estético, meritorio anticipo de los principios que sostendrán, en 1962, su *Opera aperta*. Concepto que de hecho aflora, en el capítulo que da título al volumen, como consecuencia de lo que aquí se celebra, abundando en la siempre presente terminología sartriana, como el advenimiento de ese nuevo paradigma, más igualitario y democrático, en las relaciones autor-lector; en que aquél ya no impone, sino propone un «trabajo en común», una «tarea a realizar», cuando, movido de insatisfacción, revela intencionalmente al lector un

mundo y unos hechos –que serán, y es precisión fundamental, *su* mundo y *sus* hechos, «el mundo real en que ambos conviven»–, ofreciéndoselos para que éste concurra libre y responsablemente a interpretarlos, a dotarlos de sentido en un activo ejercicio de lectura recreadora que habrá de conducir al hallazgo compartido de una «verdad», dotada así de profundo valor catártico, «de purificación o mejora de nuestra vida».

Ideal transido de optimismo desde el que la hora del lector se revela entonces como tiempo de severas exigencias –a la luz del modelo de lector implícito que las modernas técnicas narrativas presuponen, competente ante sus retos y capaz de penetrar con eficacia su complejidad y oscuridad expresiva– y una desazonadora constatación, a la luz del horizonte de expectativas que aguarda verdaderamente al escritor «libre, técnicamente preparado y socialmente responsable»; como la hora de aquella «triste paradoja» que Sartre había planteado en las páginas finales de *Qué es la literatura,* y que la conciencia vigilante de Castellet «propone» como «tarea a realizar» en la España de 1957: «En el momento en que la evolución de determinadas técnicas expresivas ha llegado a hacer imprescindible la colaboración del lector para el acto creador literario; en el momento en que, por lo mismo, el lector accede al proceso de creación de la literatura; en este momento, la literatura se va quedando progresivamente sin lectores y sólo de un doble acto de humilde voluntad de entendimientos por parte de escritores y lectores puede esperarse una resolución positiva del problema». Fruto de la voluntad de ser, a la vez, «humilde aviso» frente a éste que reputa, lúcidamente, «problema central de la literatura de nuestro tiempo», *La hora del lector* se cierra haciendo explícito lo que tiene de ensayo programático urgido por la necesidad de hallar cauces para la superación de este desencuentro, desembocando en un llamamiento que, aun a pesar de lo difuso de las expresiones con que exhorta a ese «doble acto de humildad» por parte de escritores y lectores –invitados de modo insistente a una toma de conciencia en términos de *honestidad, sinceridad, autenticidad*–, no deja de orientar su búsqueda de soluciones en una dirección precisa: entrañar la literatura –dirá– en el suelo de «nuestra existencia de cada día», «nuestras inquietudes», «nuestras insatisfacciones», «nuestros deseos», y –al socaire de este reiterado plural–, «vibrar con la sensibilidad de la época» frente a quienes, en el día, renuevan su servidumbre a viejas formas y caducos temas pensando «todavía en los problemas del individuo como fuente y objeto de toda la literatura».

Exhortación con que *La hora del lector* –que su autor quiso dedicar,

significativamente, «a los escritores españoles de mi generación»– no hacía sino prolongar la reiterada llamada al inconformismo que desde comienzos de la década venía moviendo a José María Castellet a trazar, para la novela, los perfiles de una poética de signo realista y comprometido, ajustada, en su afán de objetividad, a las demandas de aquella doble labor de revelación y propuesta –Sartre *dixit*– que la hora presente descubría como fundamento de todo acto consciente de escritura, ideológicamente motivado e históricamente responsable. Así lo había prescrito categóricamente en 1952 en las páginas de la revista *Laye*, al proclamar –en sus «Notas sobre la situación actual del escritor en España», recogido posteriormente en *Notas sobre literatura española contemporánea* (1955), y referente imprescindible del volumen que aquí nos ocupa– que «escribir en España es revelar la totalidad de la vida del hombre español actual, para proponérsela como tarea al lector español... Escribir ahora en España debería ser hacerlo sobre la vida del hombre español actual, sobre su esencia viva de hombre que lucha –como todos los del mundo– por su libertad personal, y lucha porque está oprimido por sus propias negatividades, más las que le aporta su sociedad»; añadiendo, al calor del ejemplar «camino» a seguir que la aparición de *La colmena* acababa de mostrar, que «además, escribir debería ser hacerlo siguiendo la propia tradición literaria, incorporándola a las exigencias técnicas actuales». Y así también lo renovaba aquí, reciente su lectura de *El Jarama* como brillante confirmación de aquellas exigencias y testimonio ejemplar de la que denomina moderna «novela de síntesis social», que había sabido consagrarlas al reflejo de «las inquietudes y la problemática social de nuestros días... ocupándose antes de las relaciones entre la sociedad y el individuo, que de las de los individuos entre sí».

Ensayo cuya esforzada claridad expositiva corre parejas con su entusiasta parcialidad –reconocida hoy por su autor con melancólica ironía–, éstas que Castellet ofrecía en 1957 a modo de pedagógicas «notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días» regresan ahora en voluminosa edición crítica del profesor Laureano Bonet: cotejada puntualmente con los textos de las tres ediciones anteriores– la original de 1957, la italiana de 1962 y la catalana de 1987, cuyas significativas divergencias no escapan al análisis del editor–, la presente y definitiva redacción de *La hora del lector* se acompaña de un extenso y minucioso estudio que, obra de buen conocedor, quiere acotar con detalle el ámbito de efervescente avidez intelectual en el que José María Castellet fue cimen-

tando sus presupuestos al compás de los debates ideológicos y estéticos que irradiaban desde el animado foco del entorno barcelonés de la revista *Laye*, materializada en una sugestiva amalgama de estímulos que Laureano Bonet se encarga de precisar, y que, ahormados con más o menos naturalidad a la doctrina emanada de la figura «totémica» de Sartre –del que estas páginas vienen a ser en muchos momentos, como bien se indica, un auténtico palimpsesto– fueron hallando cauce en los artículos que al menos desde 1951, y muy especialmente desde la propia tribuna de *Laye*, constituyen el entramado de lo que conoceremos como *La hora del lector*. Texto sin duda influyente cuya repercusión inmediatamente posterior –de la que dan buena cuenta los artículos que Juan Goytisolo recogería en 1959 con el título *Problemas de la novela*– no debería sin embargo hacer olvidar la procedencia de lo que serán finalmente sus capítulos, ni el significativo proceso de relectura que en algún caso les dio origen.

Marta Cristina Carbonell

Todos los cuentos de «Manucho»*

Sería ocioso vincular al escritor argentino Manuel Mujica Lainez (1910-1984) con las corrientes vanguardistas o innovadoras que animaron el panorama literario de la primera mitad del siglo pasado en el Río de la Plata. Sin embargo, hay quienes dicen que fue un representante tardío del grupo de Florida, especialmente por el cuidado de las formas con las que este autor elaboró sus narraciones. Quizá, también, debido a su frecuente incursión en el género fantástico que lo relaciona con Borges, Bioy y Silvina Ocampo, «la señora escritora de mi época», como la llamaba Mujica, pues ambos eran hijos de una clase próspera y culta que apreciaba el arte y la conversación; ambos, además, practicaron una poética de la que emerge siempre un cariz trágico-burlesco e instalaron varias de sus ficciones en una suerte de ambigüedad jalonada de vestiduras peligrosas contra la escena pública. Pero, como bien señala Jorge Cruz en el prólogo a los *Cuentos Completos*, este escritor fue siempre fiel a sí mismo y a su propia formación enraizada en la novela psicológica

* Cuentos Completos 1 y 2, *Manuel Mujica Lainez, Alfaguara, Madrid, 2001, 468 pp. y 467 pp.*

francesa, en el realismo de Proust y también de Flaubert, Stendhal y Henry James, «revelaciones de un mundo refinado y a veces aristocrático, muy afín al propio mundo del autor porteño».

Desmarcado, entonces, de los gustos vigentes y tendencias regidoras de sus coterráneos, Mujica Lainez, «Manucho», sobrenombre por el que era conocido entre adeptos y detractores, implementó una escritura tradicional, pero dando rienda suelta a un ingenio mordaz, salpicado de cierto tono escéptico para presentar una visión personal de lo que él llamaba, con sorna, «el gran teatro» de la vida.

Contrariamente a lo que podría pensarse, la intensa actividad de hombre mundano que desplegó en salones literarios, fiestas y viajes le sirvió de inspiración para acuñar una extensa obra que despuntó con biografías y continuó con volúmenes de cuentos y novelas que revelan una mirada reflexiva sobre la historia, la literatura, el arte y la condición humana.

Sus novelas *Bomarzo* (1962) y *El unicornio* (1965) ponen de manifiesto el conocimiento del historiador en la reconstrucción de ambientes y personajes del Renacimiento y la Edad Media, y su predilección por una prosa de inflexiones clásicas afianzada en el uso de casticismos y voces arcaicas que, en ocasiones, nos remiten a los maestros del Siglo de Oro y, en otras, a uno de sus admirados autores, Enrique Larreta, cuya obra, *La gloria de Don Ramiro*, despertó en el joven Mujica Lainez cierto fervor modernista del que no pudo desprenderse totalmente ni siquiera en su etapa de madurez creativa.

Además, dedicó muchas páginas a lo que se ha dado en llamar su «saga porteña», compuesta por numerosos volúmenes entre los cuales se encuentran dos de sus obras capitales: el libro de relatos publicado en 1950, *Misteriosa Buenos Aires*, y la novela que da a conocer en 1954, *La casa*, de inspiración fantástica, ya que es la propia casa quien narra las etapas y vicisitudes de sus moradores –representantes, como el propio Manucho, de una clase alta en decadencia– desde la época de esplendor hasta su total demolición.

Precisamente, el primer volumen de sus *Cuentos Completos* contiene las ediciones más apreciadas por críticos y lectores en este género: *Aquí vivieron* y *Misteriosa Buenos Aires*, donde recrea episodios que se remontan a 1536, fecha de la primera fundación de la ciudad, y recorren su historia en escenas que atraviesan el Virreinato, la Independencia y la Organización Nacional hasta llegar a 1904, con el cuento «El salón dorado», emblema de un pasado lujoso en estrepitosa caída. Tema recurrente de este autor que supo, quizá como ninguno de sus contemporáneos, acercarse a los

cronistas de la generación de 1880 y retratar el ascenso, el ocaso y la quintaesencia de la oligarquía porteña que digitó las coordenadas políticas, económicas y culturales de la Argentina.

Asimismo, los veintitrés relatos o capítulos de *Aquí vivieron* también giran en torno a un lugar, pero esta vez de los alrededores de Buenos Aires (San Isidro), por donde transitan personajes variopintos que desencadenan situaciones posibles e inimaginables acaecidas entre 1583 y 1924. Por este paraje pasan o se quedan conquistadores, se realizan rituales extraños bajo un clima de superchería africana o aborigen. Viven asimilados y marginales, gobernadores que se transforman en monstruos, señoras crueles y supuestamente adúlteras, coleccionistas enamorados de sus objetos de culto; a él llegan forasteras que vienen a corroer la abulia de la vida matrimonial y desatan pasiones de toda suerte. Historias disímiles, amalgamadas, sin embargo, por una misma atmósfera, un mismo tono que les da carácter unitario.

El segundo volumen recoge con el título de *Cuentos dispersos* primeras narraciones del autor, algunas de ellas escritas a los 18 años, en las que ya se perfilan sus temas favoritos, aquellos que se sostienen gracias a las agudas observaciones sobre los tics y sofisticaciones de la clase social a la que Manucho pertenecía. Buenos ejemplos son los cuentos «Ubaldo» y «La divina Sarah», donde este incipiente Oscar Wilde rioplatense muestra, con ciertas dosis de crueldad tamizada de ironía, un mundo aburguesado que se precipita en la irrealidad, incluso en la locura, como sucede en «Palomba».

Otro de sus libros encadenados es *Crónicas reales*. Pero aquí la mirada está puesta en las cortes europeas de una zona geográfica imprecisa, próximo al Mar Negro. Doce relatos en los que Mujica Lainez nos revela, en clave de humor, su versión desmitificadora de la Historia y de sus héroes para recordarnos que todas las épocas estuvieron pobladas de seres débiles y ridículos, de moralistas sin moral, de farsantes y sicarios.

En *El brazalete y otros cuentos* retoma una de sus constantes narrativas, la de elaborar relatos a partir de un misterio o de un factor que subvierte lo convencional para emerger o derivar en otro orden. Por su estilo, quizás uno de los más brillantes de estos nueve cuentos sea «El brazalete», que nos descubre el carácter fatídico de un objeto capaz de determinar toda una vida. De índole similar es «El retrato», que da cuenta de las continuas visitas del autor a las mansiones en ruinas, donde un cuadro, otra vez un objeto, ejerce una inquietante fascinación.

Su último libro publicado en vida es el que reúne doce cuentos bajo el título de *Un novelista en el Museo*

del Prado, unidos en torno a un lugar, aunque ya no se trate de una ciudad o área geográfica, sino un museo, el más emblemático de Madrid. En ellos vemos lucirse a un Manucho poseedor de una rica visión sobre la plástica; recordemos que fue durante varias décadas crítico de arte del diario *La Nación*, donde dio a conocer por primera vez muchos de los relatos que hoy se publican en *Cuentos completos*. La pinacoteca del Prado servirá, por tanto, de plataforma para el novelista-narrador. Los personajes de estas ficciones son seres inmateriales que surgen de las obras pictóricas de Veronese, Durero, Velázquez, Goya, Rubens, Tiziano y otros grandes artistas para representar historias de alianzas o rupturas en una suerte de danza nocturna en la que no faltan damas filantrópicas y héroes cansados, vírgenes en procesión y gladiadores feroces. En «El Emperador», relato que cierra el volumen, Carlos V, el amo del mundo, entra a galope en el cuadro de Brueghel el Viejo, llamado «El triunfo de la muerte», con el propósito de «desafiar a la Muerte, y mostrarle que ahí también era el amo». Del cuadro saldrá cabizbajo y con una presencia inexorable, la de la propia muerte que iguala a todos y a todos vence tarde o temprano.

Como si de un edificio inteligente se tratara, buena parte de los cuentos de Mujica Lainez son construcciones integradas. Cada puerta da a un gran salón en el que seres vivos, fantasmas y objetos inanimados actúan y celebran sus ritos, se miman o se destruyen, son otra cosa y la misma, siempre profundamente alterados. Piezas contiguas y, algunas de ellas, perfectas, producto de un escritor clásico en cuanto a las formas, como ya advertimos, pero que hizo una literatura de imaginación, aun cuando abordó con entusiasmo la crónica. Éste es su mayor mérito y aquí está, indudablemente, lo sustancial de su obra.

Reina Roffé

Otras lunas*

Hasta la concesión del XXVIII Premio Ciudad de Burgos a *Otras lunas*, Jordi Doce era más conocido por sus ediciones críticas y traducciones de la poesía de Paul Auster, Ted Hughes, T.S. Eliot y William Blake, además de sus asiduas colaboraciones en revistas literarias españolas y mexicanas, primero desde Oxford y ahora de nuevo desde España, que por su propia obra poética. Pero su todavía

* Otras lunas, *Jordi Doce, DVD, Barcelona 2002.*

reciente *Lección de permanencia* (Pre-Textos, 2000) supuso la primera noticia de alcance de una obra propia secuenciada desde hace más de diez años en sucesivas entregas de menos difusión que, no obstante, dejaban constancia de una escritura rigurosa en su expresión formal, proporcionada en las distensiones y tensiones de su consistencia física y densamente perfilada en la perspectiva de su dimensión existencial.

Otras lunas confirma la concentración de estos atributos. El libro toma impulso desde la arbitrariedad de los instrumentos tradicionales de la poesía, especialmente los de orden fónico a través del patrón del heptasílabo y el endecasílabo, para sustentar una dicción contenida que invita al recitado y un tono meditativo proporcionado por el hondo calado poético que transita por sus páginas. Lo más sobresaliente para el lector que pruebe el recitado de los poemas será posiblemente la delimitación que el impulso rítmico configura en la forma integrada de cada poema. Recuperada esa dimensión material del lenguaje poético en su capacidad de significación, el carácter articulatorio y sensorial de *Otras lunas* remite a una proporcionalidad, regularidad y melodía que emplaza al sentimiento de la forma. Este sentimiento de la forma, nunca perdido de vista por el autor en anteriores libros, no es otra cosa que la experiencia del ritmo, experiencia que nos trae a la mente los conocidos postulados teóricos de Eliot acerca de la comunicación lírica.

Los dos poemas que enmarcan la estructura bipartita del libro manifiestan esa imposibilidad de separar en *Otras lunas* lo que se dice de cómo se dice. En ambos textos se resuelve la meditación poética de quien fija su escritura, el canto que cuenta, como única resistencia habitable por su ficcionalidad al margen de la vida: «La mano escribe para no morir. / O cuenta el mundo en sílabas contadas / para decir: aquí termina el mundo, / fuera impera la noche / y el frío de la noche, / el lento gotear de las estrellas / y su terco silencio impenetrable».

Precisamente es la noche quien toma cuerpo en la primera parte del libro. «Nocturnos» integra una serie de poemas en los que resuena el eco de la cita de Dante a la entrada del libro: *Tratando l'ombra come cosa salda*. Es en la oscuridad donde el mundo encuentra consistencia. Oscuridad que invita a otro modo de ver, a la amenaza y a la promesa, donde la abstracción se asienta sólidamente en lo sensible. La materialidad del lenguaje es la nocturnidad misma al constituir el soporte de un espacio en el que convergen desde distintos niveles de la memoria, la mirada y lo reflexivo, lo sensorial y la meditación: «De aquel ascenso guardo vientos, lápidas, / oscuras yemas ateridas, / hollines de la luz o su descenso, / aulagas dulcemente calcinadas, / calles que daban cauce

al tiempo / y prevenían su extinción». Abanico de elementos descriptivos como marco a una demorada contemplación que se prolonga como un eco en torno a su núcleo: «Sólo sé / que la carga del tiempo / se me vuelve más cierta al disolverse». «Nocturnos» insinúa un círculo de ondas en las que convergen dos mundos limítrofes, mundos inseparables, decisivos el uno para el otro: la realidad frágil de la conciencia surcada de oscuridades y desconocimientos: «Imprecisas llamadas / desde los rieles de otra vida, / sombras furtivas / que nos tientan y hechizan / con sus frescos racimos de inconsciencia, / puente tendido hacia la nada / de una ficción más habitable / por no habitada, por ficción».

La ceniza, la turba y el limo, su carácter blando y sinuoso como la noche, su cualidad de deshecho orgánico, avanzan por el subsuelo de «El vigilante», segunda parte del libro, como resonancia de los textos anteriores. Los flujos de la mente: «Los cuerpos de la noche te acompañan / al lugar de los sueños, y con ellos / su fardo de visiones y destellos. Los restos del ser en la oscuridad: Toco la noche. Cerca de su centro, / donde el aire no alienta, / comparto la ceguera de la piedra / que rige mi quietud; / junto a mí cruzan bultos, / siluetas azarosas, / cuerpos que pasan y se desvanecen». La vida que permanece al margen de la vida: Resquicio o duermevela, por aquí / se regresa del sueño. / Hay grietas de luz en los muros / que lo demuestran. «El vigilante» ensaya otras formas discursivas alternando textos en prosa que se acercan a la fábula como esencia de lo alegórico. La inminencia de una revelación ligada a lo que no pertenece al mundo, a lo que está fuera de él, cuando no tenemos más relaciones posibles ni con nosotros mismos ni con nuestra muerte. Ecos de esas parábolas kafkianas sin clave en la figura de este «vigilante» cuya situación es la de quien se perdió a sí mismo, de quien ya no puede decir *yo*, de quien en su propio movimiento perdió el mundo: «Puso todas sus heridas en fila y echó a andar hasta salirse del mapa». De quien pertenece al exilio, a ese «tiempo del desamparo», de Hölderlin en que «los dioses ya no están y todavía no son». Poemas como «El esperado», «El peregrino» o «La tentación» se implican en un carácter alegórico de tradición bíblica que se recrea libremente y que también resuena como eco de profecía en el elemento simbolista recurrente de la poesía de Jordi Doce: el pájaro. Mito e intelecto para arraigar en la temporalidad trascendente, a veces de índole valentiana como en el poema «La espera», que persigue la mano que escribe bajo el callado círculo de la noche, bajo otras lunas.

Jaime Priede

América en los libros

El ramito y otros cuentos, *Noemí Ulla, Proa, Buenos Aires, 2001, 94 pp.*

En el mundo que habitan las narradoras de *El ramito y otros cuentos*, las cosas adquieren formas y colores, sonidos y sentidos inusitados e imborrables. Es un mundo reverberante, donde todo resuena y resplandece con una intensidad que las personas difícilmente podrían soportar. Pero esas narradoras, como se dice con sabiduría en el primer relato, no son personas, son niños. Niñas, para ser más precisos. Una categoría ontológica elusiva y transparente que permite atravesar las habitaciones de una casa «sin ser advertida, sin que se oiga ni mi respiración alterada por la magia» (p. 59).

Esas niñas quieren ser liebres y a veces lo consiguen, como las amigas que vuelven corriendo sobre el Pont Neuf. También son señoras que van de visita, hijas de un rey, o depositarias –como Saturnina– del arcano del amor, que es un abrazo humano y es la reunión de las aguas en la música de una fuente. Les cuesta leer las manecillas del reloj, pero son capaces de atisbar, por el ojo de la cerradura, un tiempo extensible y retráctil, que se achica y se agranda según la voluntad de quien lo mira y que usa un bastón elegante pero también una media agujereada por donde asoma, insolente, el dedo gordo. Es que las niñas poseen el poder de nombrar todas las cosas y de dar vida a cuanto nombran. Para ellas todo está sexuado, todo tiene género: los espejos varones y las femeninas puertas panzonas de los roperos, los gladiolos y las calas. La bomba de agua es una mujer desconcertante, con un perfil de hombre, la palmera una loca, siempre despeinada. Los árboles, amigos con quienes se habla, pueden cambiar de forma y asemejarse a caballos, aunque estén eternamente quietos. Y un caballo puede aparecer, de repente, en el horizonte de la tarde, llevando sobre el lomo un jinete con un turbante enjoyado, que es el novio a quien la niña espera.

Ese país de la infancia es profundo y bello, colmado de ecos prodigiosos, pero también se vuelve terrible. Hay inquietantes canciones infantiles: viejos romances, que intercalan en los oídos de la niña del ramito episodios de dolor, violencia y extrañamiento. Por eso, la niña que ha escrito estas páginas en Noemí, desde Noemí, ha tenido que inventarse otro mundo: el espacio hechizado de *El ramito*. Esta esfera de cristal, que gira luminosa en nuestra mano mientras lo vamos leyendo, se agranda paulatinamen-

te, hasta que otra vez cabemos en un cosmos hecho a nuestra medida verdadera. Nosotras, las evadidas y fugadas de esta rutinaria opacidad donde los sentidos se asordinan.

María Rosa Lojo

Julio Cortázar, *Miguel Herráez, Alfons el Magnànim, Valencia, 2001.*

Acaso baste pensar que la biografía de un escritor sólo necesite de un recorrido por aquellos lugares que transitó. Pero, tratándose de un escritor como el argentino Julio Cortázar, el simple itinerario geográfico no es suficiente. Es vital, en efecto, pero no logra dar una muestra acabada de la verdadera dimensión de quien ha logrado modificar, sustancialmente, la idea de novela, en el marco general de la literatura hispanoamericana de los años sesenta y hacia adelante. Y el reconocimiento de esta labor literaria y de compromiso con el hombre, se cristaliza, finalmente, en el trabajo ceñido y de calado intenso que realiza el profesor Miguel Herráez.

Miguel Herráez tiene una vasta trayectoria como narrador y como investigador. Autor de novelas y cuentos, lo es también de las meritísimas compilaciones de epistolarios de Vicente Blasco Ibáñez, que revelan aspectos inéditos de la vida del gran escritor valenciano. Pero Herráez también se ha ocupado de la novela latinoamericana, a través de artículos y trabajos presentados a congresos de la especialidad. En su estudio sobre la novelística de Eduardo Mendoza, la estrategia de la postmodernidad en Eduardo Mendoza, Herráez demuestra, en el primer capítulo, un conocimiento acendrado de la narrativa latinoamericana, que tanto habrá de influir en la española, capítulo que, por la perspectiva que ofrece, debería formar parte de las bibliografías de las cátedras de literatura hispanoamericana. Este conocimiento permite al profesor Herráz moverse con fluidez en el pensamiento literario de muchos de estos escritores, particularmente de Julio Cortázar.

La biografía encarada por Herráez, sale de lo que conocemos, hasta el momento, en ese campo. Supera en detalles, la que publicara años atrás Mario Goloboff. Se extiende en el tiempo, con respecto a la investigación de Fernández Cricco, ya que mientras éste aborda los años iniciales de Cortázar, Herráez despliega en sus trescientas páginas, el itinerario completo. No se limita al mero aspecto de lo puramente anecdótico, sino que apunta a una profundización del conocimiento del Gran Cronopio. Pensemos en las aproximaciones, el itinerario completo. No se limita al mero aspecto de lo puramente anecdótico, sino que apunta a una profundi-

zación del conocimiento del Gran Cronopio. Pensemos en las aproximaciones de Cristina Peri Rossi o de Alberto Cousté, de reciente aparición, y las diferencias surgen con la sola lectura del texto de Herráez: el rigor en la investigación, la frontalidad con la que han sido abordados los distintos temas, el ahondamiento en cuestiones que aúnan vida y literatura, tan ligadas en el creador de *Rayuela*. Y es, precisamente, este vínculo, el que se transforma en el centro de la indagación, a lo largo del libro.

Se trata de una biografía abarcadora. Para ello, Herráez ha realizado un minucioso trabajo de campo, en Argentina y en Europa: transitó, especialmente, Francia, las casas de Cortázar en París y en Saignon; y España, en los testimonios dejados por otros escritores que tuvieron vínculos directos con el Cronopio, lugares que Cortázar ha recorrido, dejando su huella de amistad y de francas convicciones literarias y políticas.

Además, el trabajo se enriquece con entrevistas y testimonios directos que Herráez se ha ocupado de colectar, desde Aurora Bernárdez, primera mujer y actual albacea literaria de Cortázar, hasta escritores de la talla de Sergio Ramírez, José María Guelbenzu, Carlos Meneses, Andrés Amorós, como así también quienes han tenido la ocasión de conocer personalmente a Cortázar en algún momento de su vida, como Rosario Moreno, o la mencionada Dolly Ontiveros, quien fuera asistente a las clases que Cortázar diera en la Universidad de Cuyo, en Mendoza, Argentina, durante sus años de ejercicio del profesorado universitario.

Herráez se detiene, con detalle, en todas las obras publicadas por Cortázar y en las aparecidas póstumamente, incluyendo el amplísimo epistolario, que el mismo Herráez comentara en estas páginas. Como se puede advertir, la vida y la literatura se entrecruzan para ofrecerse como un todo.

En este sentido, hay dos aspectos en los que Herráez se detiene para ahondar: la relación de Cortázar con el llamado *Boom* de la novela latinoamericana, y las preocupaciones políticas. Es importante dejar constancia que el trabajo de Herráez no va dirigido a lo que la crítica literaria ha destacado, casi desde el comienzo, de este movimiento, que ha cambiado sustancialmente la narrativa hispánica de los últimos cuarenta años. Herráez apunta a la interacción que la existencia y la historia denotan para la producción literaria cortazariana, pero en clave estrictamente cortazariana. Y este es el aspecto más relevante de este estudio.

Pero también Herráez profundiza, a instancias del mismo Cortázar, en la realidad argentina desde la presidencia de Juan Domingo Perón, hasta los años del Proceso de Reor-

ganización Nacional, comprendidos entre 1976 y 1983, años que coinciden con una etapa de profusa actividad de pugna por los derechos humanos, acometida por Cortázar desde París. Y este no es dato menor porque, en medio, se registra la adaptación que Cortázar debió realizar cuando, a mediados de los 50, se traslada a París.

En este mismo marco histórico, Herráez se detiene en la exploración de las revoluciones cubana y nicaragüense, que han tenido tanta incidencia en el pensar y en el hacer de Cortázar.

Recorrido vital y bibliográfico intenso. Búsqueda permanente de proveer a la realidad de otras formas de afrontarla son, entre otras, las posibilidades abiertas por esta biografía de Julio Cortázar que, de la mano de Miguel Herráez, y a partir de ahora, ofrece una dimensión distinta del autor de *Rayuela*.

Daniel Teobaldi

Historias de hombres casados, *Marcelo Birmajer, Alfaguara, Madrid, 2001, 336 pp.*

A pesar de la diferente factura estilística de los diecisiete relatos que componen este volumen del escritor argentino Marcelo Birmajer, hay varios aspectos que los unifican y que permiten hablar más de semejanzas que de diferencias. Todos, menos dos, están ambientados en Argentina; el punto de vista está puesto al servicio de hombres casados, lo cual obliga al autor a adoptar una perspectiva esencialmente masculina y dominante a la hora de enfocar sus historias, recurso que, por otro lado, deja mal paradas a las mujeres que circulan por estas páginas; todos los hombres buscan una aventura extraconyugal y todos se empecinan en ocultar su infelicidad; la mayoría son judíos que tienen presente a un Dios que no nos castiga por nuestros pecados sino que «nos castiga al permitir que los cometamos»; un concepto pesimista de las relaciones amorosas y de la existencia, en general, recorre estas páginas (la vida es infelicidad, la mentira se instaura con naturalidad en la vida emocional, el sexo es un modo de expresar todo el odio que nos produce compartir nuestra intimidad con otro, las desdichas de los humanos provienen de la búsqueda de la felicidad); todos los relatos giran en torno a las relaciones amorosas, aunque mejor habría que decir que el autor reflexiona sobre la insatisfacción y el autoengaño. Pero, también, lo hace sobre el adulterio, la violencia doméstica, el dolor silenciado, el sexo como posibilidad de sobrevivencia, el incesto, el miedo, la ruptura, la imposibilidad de comunicación («pocas de las defec-

ciones del alma son comunicables», sostiene un personaje), la soledad, el absurdo que es vivir, y la constante presencia de la muerte («morir juntos era fácil /.../; pero vivir era un problema mayúsculo, quizás irresoluble»). Temas que evidencian a un narrador muy capaz de bucear en el análisis de lo canallesco e inconfesable del ser humano, máxime cuando el tema se centra en el sexo y en las obsesiones que provoca. Pocos, concretamente tres, son los relatos que, estilísticamente, consiguen estar a la altura. Todos arrancan espléndidamente para malograrse en su final. Resultan precipitados, forzados e imprecisos. En cualquier caso un volumen interesante a pesar de que la eficacia artística de Birmajer no consiga dibujar los contornos emocionales de unos hombres casados que se camuflan en la mentira antes que reconocer su frustración.

Cumpleaños, *César Aira, Mondadori, Barcelona, 2001, 105 pp.*

Parece imposible que en tan sólo cien páginas, el escritor argentino César Aira reflexione de manera tan intensa sobre la existencia, la lectura y la escritura.

Tanto su producción cuentística, novelística, teatral y ensayística causa polémica. No sólo por su irreverencia, por huir del lugar común, del conformismo, por su capacidad de ironizar sobre la literatura, sino por su constante trasgresión del lenguaje.

Autor de novelas breves, es, también, un lector compulsivo, en lengua original, (de hecho se gana la vida como traductor de novelas comerciales, incluido Stephen King, y escribiendo para otros por encargo). Aira considera que «los libros leídos son experiencias vividas» de las que el escritor se nutre ya que «el saber está en los libros, no en lo que uno pueda elucubrar».

La concepción de su escritura va íntimamente ligada a su percepción de la realidad, algo en lo que él no puede entrar pues «se le escapa siempre». El autor de *Cómo me hice monja*, parte de la convicción de que «la imaginación simplifica, la realidad complica» y la recargamos «con ficciones pedantes». Ante esta realidad cambiante, móvil, imposible de atrapar en su totalidad, en la que todo es una ilusión, «un simulacro hecho de palabras», lo único que ayuda a vivir es la literatura y la escritura: «escribiendo, logré seguir vivo hasta ahora». Aira escribe, por tanto para entender la propia vida, pero, sobre todo, para «escribir bien». Afirmación que nos conduce a una de las obsesiones de este peculiar autor: llegar a ser un escritor con estilo, algo que el propio César Aira considera imposible pues «para escribir hay que ser

joven; para escribir bien hay que ser un joven superdotado. A los cincuenta años ya se ha perdido gran parte de la energía y de la precisión». Años que son los que tiene el protagonista –el propio escritor– de este relato.

Aira es un creador de novelas breves, un escritor minial, a la vez que un fabulador laberíntico (el texto va transformándose constantemente) que utiliza una forma impecable y el idioma al servicio de ideas inteligentes. No en vano su modelo es Gombrowicz.

Este librito recuerda la escritura de Roberto Arlt pero, también, tiene algo de la escritura automática sin renunciar a la sintaxis. Es un estilo insólito e incómodo ya que obliga «a leer de otro modo». César Aira parte de una violación sistemática del lenguaje, de la estructura novelística, y del sentido. Una lectura difícil de descifrar ya que evita lo obvio. Hay que tener en cuenta que lo complejo, lo incomprensible para el autor de *Ema, la cautiva* es la puerta abierta a lo desconocido. En este caso la función del artes es «extrañar, romper los hábitos de la percepción». Se trata de retar al lenguaje. La lógica narrativa de Aira es desenmascarar los principios convencionales del contar y por eso los violenta constantemente. Un verso de Milton podría aplicarse a este chocante narrador: «no estamos ante la luz, sino ante la oscuridad visible».

Como dice Monterroso «vivir es común y corriente y monótono. Todos pensamos y sentimos lo mismo: sólo la forma de contarlo diferencia a los buenos escritores de los malos».

¿Escritor narcisista y vanidoso? Puede ser, pero, como defiende Aira, ambos son importantísimos pues «son un caparazón que nos defiende».

Milagros Sánchez Arnosi

Macedonio Fernández, un escritor de Fin de Siglo. Genealogía de un vanguardista, *Mónica Bueno, Buenos Aires, Corregidor, Diciembre de 2000, 160 pp.*

Como ninguno en el Río de la Plata, y como pocos en Occidente, Macedonio Fernández señala precozmente el camino para alcanzar una soberanía de la ficción literaria. Su ahora célebre *Museo de la Novela de la Eterna* marca un camino insoslayable para toda la buena narrativa que vendrá después, a la vez que condensa una larga reflexión, no sólo poética, sino también filosófica y vital. De estos antecedentes se ocupa el libro de Mónica Bueno, de las «relaciones que pueden establecerse con el joven intelectual de Fin de Siglo y sus escritos fragmentarios».

Para ello, analiza numerosos trabajos de esa época, desde los tiempos del «Periódico Socialista Revolucionario» *La Montaña* (dirigido por José Ingenieros y Leopoldo Lugones), donde «es evidente el sesgo antipositivista que promueve todo el artículo», hasta los diseminados en revistas diversas, y otros recogidos en sus *Papeles*. «El engranaje anarquista que mueve todos sus textos y que le posibilita desconocer los límites y las pertenencias», es aquí, una vez más, puesto en evidencia y vinculado al acento que su figura imprimirá a la vanguardia: «Macedonio, en el Fin de Siglo, critica al socialismo en una revista socialista, así como en los veinte, critica a la institución literaria dentro de la literatura».

«Escritor de revistas antes que de libros», lo que desde entonces establece «una relación particular con los espacios de publicación», Macedonio aparece trabajando y corroyendo las nociones de «obra» y la de «autor», «que se define y existe en la concreción de esa obra perfecta y acabada». Ya, para él, «la perfección es sólo un punto alejado y extremo que se encuentra en la posible inexistencia». De ahí que Mónica Bueno concluya, con cierta verosimilitud, que «en la relación que Macedonio establece con la literatura /.../ al poner en crisis la noción de autor, de texto, de lector, cuestiona el concepto de propiedad». Útil rastreo de los orígenes de un pensamiento que sigue revolucionando hábitos de escribir y de leer.

Mario Goloboff

El que espera, *Andrés Neuman, Barcelona, Anagrama, 2000.*

Tras ese maravilloso hallazgo que supuso la novela *Bariloche* (finalista del premio Herralde 1999), como si por esos recodos del tiempo los lectores tuviéramos la dicha de volvernos a encontrar con el Onetti más joven, aparece la primera recopilación de cuentos de Andrés Neuman, *El que espera*. Un conjunto de relatos que vienen apuntalados por un «Epílogo-manifiesto» más una anecdótica aunque innecesaria «posdata argentina».

Del «Epílogo-manifiesto» se agradece la clara adscripción del autor a las filas de los cultivadores del microcuento, género que recoge, a su parecer, los rasgos de nuestro tiempo: «velocidad, condensación y fragmentariedad», por lo que le augura un venturoso futuro. A esta escuela pertenecerían Virgilio Piñera, Juan José Arreola y Augusto Monterroso, además de Juan Perucho o Quim Monzó entre los españoles. Ellos formarían una tradición a la que el propio Neuman se incorpora con plena conciencia y desde

la que pretende ser leído; aun cuando abra su declaración de principios con esta aseveración: «Cada lector tiene su tradición inconsciente».

Ahora bien: los caminos de la tradición son inescrutables y los relatos deben sostenerse por sí mismos. Y en cuanto a esto, la lectura de *El que espera* nos reserva una agradable sorpresa, en las dos partes que lo conforman: las «Miniaturas» y las «Brevedades», que así separa Neuman las aguas de su libro.

El mismo espíritu que alentaba su primera novela anima esta nueva obra: el eterno conflicto entre la realidad y el deseo en cualquiera de sus manifestaciones. Más aún que entre realidad y deseo, la discordia se establece entre la vida del personaje y las otras posibles, que ya no existen. Pues bien, es en los cuentos y novelas de Juan Carlos Onetti donde encontramos la expresión emblemática de esta tensión esencial del ser humano. En la estela de esta reflexión podemos situar algunos de los cuentos más inspirados de Andrés Neuman.

Así, por ejemplo, en «Primera piedra», encontramos que esa otra vida posible, alternativa a la real, toma la forma de un recuerdo, de un objeto que se busca infatigablemente; o esa posibilidad se condensa en la imagen de una persona amada mientras se asume la propia muerte, como en «Veneno», o se resume en la memoria de unos libros, en «23:24». La vida soñada puede provocar la inmovilidad de un personaje cuando éste no es capaz de recordar cómo fantaseó la escena que está viviendo en la anticipación de su escritura, como leemos en «Personaje». Otra versión del conflicto la encontramos en «La noticia», donde se muestra la imposibilidad de asumir todas las vidas que prodigan los titulares de periódico, a imagen de un Zelig de los medios.

En «Abstracto, paisaje», nos encontramos con un hombre que sufre la desdicha de ver que sus sueños más queridos han sido ya realizados por su otro yo, al que en un encuentro azaroso no puede reconocer.

Una mención especial merece el apenas velado homenaje a Borges, presente en el título «Fundación mítica de la torre», y en dos cuentos: «El hombre de los ojos», donde un hombre tiene unos ojos sin fondo, de ciénaga y espesura, cual aleph tropical, que lleva a la previsible ceguera, y el menos logrado «Inspector de mercados» donde un Borges cautivo y resignado en sus labores burocáticas sueña poder amar este infame oficio, cuando otrora pudo amar a las bibiotecas.

Por último, es innegable en estos relatos el signo de Cortázar: sus estatuas, sus felinos, sus voces que se desean sin pertenecer a ningún rostro; una reflexión que nos llevaría por otros derroteros.

Viviana Irma Paletta

El libro del bolero, *Tony Évora, Alianza, Madrid, 2001, 453 pp. y un CD con 22 cortes.*

De carrera más bien reciente (Évora la abre hacia 1942) el bolero ha tenido tanto predicamento como para cumplir su ciclo en las décadas de los cuarenta y los cincuenta, y conocer evocaciones y resurrecciones varias. Évora, buen conocedor de la música popular cubana, rastrea sus posibles orígenes formales en el cinquillo anónimo del Caribe, aparte de la influencia de alguna poesía amorosa de cierto romanticismo menor y tardío. La radio, el cine y el gramófono facilitaron su rápida difusión y se la puede considerar una música plenamente industrial.

Con un amplio archivo de información acerca de autores, intérpretes vocales y orquestas, el ensayista va siguiendo el recorrido del bolero país por país, de modo que el lector curioso podrá situar con facilidad y rapidez la zona de sus intereses y documentarse acerca de obras, autores, fechas y versiones.

El volumen se completa con una nómina de las principales composiciones del género, clasificadas por la temática de sus letras, así como de un compacto donde 22 cortes seleccionan fundadamente las piezas y los intérpretes.

El bolero realiza una síntesis cultural americana que abarca no sólo los países de habla hispana sino también el Brasil. La comunidad lingüística con España ha permitido que intérpretes españoles incluyeran boleros en sus repertorios, de manera que la música, en compás binario o terciario, se ha expandido por todo el ámbito hispano.

Pasan los años y las modas pero una insistencia sentimental asegura el retorno del bolero: cantar al amor como algo inconmensurable y eterno, por lo mismo deseable e imposible, gozoso aunque no placentero, en el gozo de lo infinito.

B. M.

El fondo de la maleta

Ambigüedades

La muerte de Camilo José Cela ha dado lugar a la reiteración de un desdichado tópico periodístico: «Ha muerto el escritor Fulano de Tal, etc.». Un escritor no muere porque se le acabe el tiempo histórico y biológico al sujeto que le ha dado soporte. Pasa a integrar el tiempo de los otros aunque el personaje que lleva su nombre se haya convertido en cadáver.

Vaya lo anterior por la proliferación de controversias que siempre produce esta clase de circunstancias, fatales en un sentido (por lo mismo: previsibles), chocantes si se trata de la muerte, el choque por excelencia. Cela ha sido y es discutido. Cabe prever que seguirá siéndolo. Se equivocan quienes lo consideran indiscutible, consagrado de una vez por todas, inmarcesible en su gloria literaria. No porque sea Cela sino porque así ocurre siempre y necesariamente en el mundo del arte. Algo es estético por ser ambiguo, aunque no cualquier ambigüedad sea artística. Lo propio de la obra de arte es su índole discutible. Indiscutibles son las verdades sostenidas en autoridad extrahumana, no las obras de los hombres, incluidas en ellos las mujeres, ya que si decimos seres humanos también utilizamos el género masculino.

La aparente invulnerabilidad de la piedra y el bronce no afecta la vida de las obras artísticas. La piedra enferma y el bronce atrae a las palomas. Nombres canónicos de nuestras letras como Cervantes, Lope, Quevedo y Góngora se dirigieron mutuas pullas, por decirlo suavemente, del más agresivo panfletismo. Voltaire detestaba a Shakespeare, y Gide y Valéry aunaban lindezas hablando de ciertas epopeyas: «¿Hay algo *plus emmerdant* que la *Ilíada*? –Sí, la *Canción de Roland*». Sin ir más lejos, baste recorrer artículos y cartas de Juan Ramón y de Cernuda para ver lo que son los cánones, y lo que no son, desde luego.

Lo que mantiene la vitalidad de un escritor es su vaivén dentro del mundo de la lectura. El olvido y la arqueológica unanimidad, ésos sí, son la garantía de su auténtica defunción.

Colaboradores

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino (Madrid).
JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
ANA BASUALDO: Escritora argentina (Barcelona).
MARTA CRISTINA CARBONELL: Crítica literaria y ensayista española (Universidad de Barcelona).
CARLES FEIXA PAMPÒLS: Antropólogo español (Universidad de Lleida).
FRANCISCO FERRÁNDIZ: Antropólogo español (Universidad de Deusto, Bilbao).
JUAN ANTONIO FLORES MARTOS: Antropólogo español (Talavera de la Reina).
MARIO GOLOBOFF: Escritor argentino (Buenos Aires).
MARÍA ROSA LOJO: Escritora argentina (Buenos Aires).
MARCOS MAUREL: Crítico literario español (Barcelona).
TERESA ORECCHIA: Crítica literaria y ensayista argentina (París).
VIVIANA IRMA PALETTA: Crítica literaria argentina (Madrid).
JAIME PRIEDE: Crítico literario español (Gijón).
SERGIO RAMÍREZ LAMUS: Antropólogo colombiano (Universidad del Valle, Cali).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
ADOLFO SOTELO VÁZQUEZ: Crítico y ensayista español (Universidad de Barcelona).
DANIEL TEOBALDI: Crítico literario argentino (Córdoba, Argentina).
DOMINIQUE VIART: Crítico y ensayista francés (Universidad de Lille).

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. .... se suscribe a la
Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....
a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete
a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2002

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....
....

Precios de suscripción

		Euros
España	Un año (doce números)	52 €
	Ejemplar suelto	5 €

		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Inéditos de Silvina Ocampo

Estudios de su obra por

Noemí Ulla
Judith Podlubne
Milagros Ezquerro
Diana Paris
Ana Silvia Galán
Reina Roffé



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



AGENCIA ESPAÑOLA
DE COOPERACIÓN
INTERNACIONAL





5 euros